



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO DE MÚSICA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS,
LITERARIOS Y DE LA CULTURA**

TESIS DOCTORAL

**ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LA OBRA ORQUESTAL DE ANTÓN
GARCÍA ABRIL: LENGUAJE, TÉCNICA COMPOSITIVA Y *TOPOI***

TOMO I

HÉCTOR OLIVA BÁEZ

DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Madrid, 2019

**ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LA OBRA ORQUESTAL DE ANTÓN
GARCÍA ABRIL: LENGUAJE, TÉCNICA COMPOSITIVA Y *TOPOI***

TOMO I

RESUMEN (ABSTRACT)

Las obras para orquesta del compositor Antón García Abril (1933) representan una de las aportaciones más significativas de la música española al género sinfónico de finales del siglo XX y comienzos del XXI. García Abril pertenece a la denominada Generación del 51 siendo uno de sus componentes en activo más destacados, contando con una extensa trayectoria creativa y un amplio catálogo de obras que abarca todos los géneros. Partiendo de un lenguaje compositivo enraizado en la tradición de la música y de la cultura española, García Abril ha desarrollado un lenguaje personal y comunicativo al pretender establecer una conexión directa con la percepción del oyente.

Esta investigación aborda por primera vez el estudio del conjunto de sus obras escritas para orquesta –sin solistas– y tiene como objetivo principal el análisis estilístico realizado a través de una exploración de la estructura musical, del tratamiento orquestal, de la técnica compositiva y de sus propios planteamientos estético-musicales que definen un lenguaje propio y reconocible.

La comprobación de la hipótesis planteada, en la que se advierte una homogeneidad estilística en el conjunto de las obras para orquesta, se ha desarrollado a través de un estudio en profundidad de las distintas obras de forma individual y de las relaciones existentes entre el conjunto de las obras. En este estudio se realiza una sistematización de los principales recursos técnicos, del tratamiento orquestal, así como de ciertos procedimientos y construcciones recurrentes (*topoi* musicales) que se encuentran en las obras para orquesta. Asimismo, hemos podido comprobar que la mayor parte de las obras orquestales presentan una estructura de tipo discursivo, ya que no están basadas en modelos prefijados. Debido a sus propias características internas, las obras orquestales presentan una estructura única e irrepetible basada en sus propios contenidos musicales.

Los resultados de esta investigación nos han permitido realizar una aproximación al pensamiento musical de García Abril, partiendo de sus propios planteamientos de orden técnico y estético, a través del estudio del conjunto de sus obras para orquesta.

PRÓLOGO

Mi primer encuentro con la música de Antón García Abril fue en el marco de los cursos universitarios internacionales de música española «Música en Compostela». Asistí a los cursos de la ciudad gallega por primera vez en el verano de 2001, en calidad de alumno becario, cuando aún era estudiante de composición en mi país natal. El curso que García Abril dicta todos los veranos en Santiago de Compostela –desde el año 1993– se titula precisamente Sinfonismo y Música actual, por lo que desde el primer momento nuestro contacto giró en torno a la composición orquestal y al análisis de su obra sinfónica.

Una vez finalizados mis estudios de composición en el Conservatorio de las Rosas de Morelia (México), trasladé mi residencia a Madrid donde me matriculé como alumno de postgrado en composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, coincidiendo con el último curso de docencia que García Abril impartió como catedrático de Composición y Formas musicales, antes de su jubilación en el año 2003. Durante ese año de estudios en el conservatorio madrileño, y en algunos cursos más realizados en Santiago de Compostela, la línea que seguimos fue similar: la creación musical a través de una profundización en las técnicas orquestal y vocal.

Unos años después, García Abril me ofreció realizar el trabajo de autografía y edición de la partitura de la obra orquestal *Alba de soledades* (2006) que compuso a partir de la versión original escrita para violín y guitarra. A esta colaboración como transcriptor musical, le siguió la de otras orquestaciones que el compositor realizó sobre algunos ciclos de canciones compuestos originalmente para voz y piano: *Cuatro canciones sobre textos gallegos* (2007), *Tres canciones de Valldemosa* (2007) y *Canciones del jardín secreto* (2008). Resulta importante señalar que mi colaboración como transcriptor no se limitó a la simple tarea de autografía y edición de las partituras, sino que se trató de un trabajo muy enriquecedor. A través de varios encuentros que mantuvimos en su residencia de Las Rozas, García Abril me indicaba sobre la partitura –directamente desde el piano– todo el proceso de transcripción, a la vez que planteaba diversos problemas de orquestación comentando sus decisiones. Este contacto directo con el material musical y sonoro de las obras del compositor, a través del piano, me ha ayudado a profundizar en su pensamiento musical.

Mi aproximación al estudio de su música orquestal desde el ámbito académico de la universidad, se inició a través del trabajo de investigación que presenté para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Universidad Autónoma de Madrid, y que versó sobre el análisis de los dobles conciertos escritos por García Abril a comienzos del siglo XXI.

De esta manera, mi acercamiento a la obra orquestal del compositor se ha producido desde tres vertientes distintas pero complementarias: como alumno de composición, como autógrafo de algunas de sus transcripciones orquestales y como investigador desde el ámbito de la musicología. Esta visión global sobre su música me ha proporcionado una serie de ideas para el desarrollo de una investigación sobre el estilo y el lenguaje orquestal, unido todo ello con la posibilidad de poder interactuar directamente con el compositor.

Tras varios años de trabajo he completado esta investigación en el programa de doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la Universidad Autónoma de Madrid, compaginando esta actividad con la docencia en el Conservatorio Profesional de Música «Manuel de Falla» de Alcorcón (Madrid), como profesor de Análisis y Armonía.

Con la presente tesis doctoral concluyo un importante periodo, que para mí significa solamente el haber completado un primer paso de esta amplia investigación centrada en la obra orquestal de Antón García Abril.

Alcorcón, enero de 2019.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia y expresar mi más profundo agradecimiento a las personas que han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

En primer lugar, al director de mi tesis el Dr. Yvan Nommick, catedrático de Musicología de la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3 (Francia), a quien quiero agradecer sus valiosas aportaciones, consejos y orientaciones para la realización de la presente tesis a lo largo de todos estos años y por las correcciones en este último periodo.

A mi tutora académica la Dra. Begoña Lolo Herranz, catedrática de Historia de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid, a quien quiero agradecer su constante disponibilidad y su ayuda de inestimable valor.

Quiero agradecer especialmente a Antón García Abril todo el apoyo que me ha ofrecido para la realización de esta investigación sobre su obra, por todas sus enseñanzas como compositor y maestro, y por su sincera amistad.

A Áurea Ruiz García (D.E.P.) por el continuo apoyo, confianza y ánimo que depositó en mí para llevar adelante este proyecto, quien además me proporcionó cuanta documentación y partituras le solicité. Por la amistad que nos unió y que siempre tendré en mi recuerdo, quiero dedicar esta tesis a la memoria de Áurea.

También quiero agradecer a Adriana García-Abril Ruiz su enorme apoyo, confianza y toda la ayuda que me ha ofrecido.

Por último, quiero agradecer a mi familia: a mi hija Carla, a mi mujer Myriam y a su madre Mercedes, porque sin su infinita paciencia y apoyo incondicional no hubiese sido posible realizar este trabajo.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Se ha utilizado la letra cursiva en los siguientes casos:

- En los títulos de obras musicales y literarias.
- En los términos musicales y literarios en otra lengua.
- En los nombres de las notas musicales.

Las referencias bibliográficas en las notas a pie de página se presentan completas la primera vez en cada capítulo. En los casos en los que las referencias se citan repetidamente en un mismo capítulo, a partir de la segunda cita se indica únicamente el autor, el título de la obra o del artículo y los números de página.

Asimismo, se ha indicado el año de composición de una obra musical –y en su caso el año de revisión– únicamente en su primera referencia en cada capítulo.

Las citas de las notas al programa de las obras del compositor son siempre extractos de los textos autógrafos completos.

Los ejemplos musicales corresponden a fragmentos de obras de Antón García Abril, excepto en los que se especifica que pertenecen a otros compositores.

En los ejemplos de las partituras orquestales las trompetas están escritas siempre en *do* y los clarinetes en *si b* –excepto el clarinete requinto que está en *re*–.

Las reducciones orquestales que presentamos en algunos ejemplos se han transcrito en alturas reales, con la finalidad de facilitar su lectura.

Las reducciones armónicas que presentamos en algunos ejemplos se han transcrito en alturas reales. Se han realizado para mostrar únicamente el parámetro armónico de un pasaje orquestal, independientemente del ritmo y de los elementos melódicos.

Las ilustraciones que reproducimos en este trabajo pertenecen al archivo fotográfico del compositor.

ABREVIATURAS

aum.	aumentada
<i>b</i>	bemol
c.; cc.	compás; compases
cad.	cadencia
col.	colección
dir.	director
div.	divididos (<i>divisi</i>)
ed.	edición, editor
eds.	editores
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i> (en el mismo lugar)
mov.	movimiento
nº	número
p.; pp.	página; páginas
P	periodo
<i>pizz.</i>	<i>pizzicato</i>
reimp.	reimpresión
rev.	revisión
sord.	sordina
trad.	traducción
U	unidad
vol.	volumen
#	sostenido

ABREVIATURAS DE INSTRUMENTOS

Cb.	Contrabajo
Cel.	Celesta
Cl.	Clarinete
Cl. req.	Clarinete requinto
Cor. ing.	Corno inglés
Cfg.	Contrafagot
Fl.	Flauta
Fg.	Fagot
Ob.	Oboe
Perc.	Percusión
Pno.	Piano
Tbn.	Trombón
Timb.	Timbales
Tpa.	Trompa
Tpta.	Trompeta
Vla.	Viola
Vlc.; Vc.	Violonchelo
Vln.; Vn.	Violín

INTRODUCCIÓN



Planteamiento del tema

Al examinar el catálogo de obras del compositor Antón García Abril se puede constatar que una gran parte de su actividad creativa la ha dedicado a la composición de obras con orquesta: conciertos para uno o más instrumentos solistas, obras para orquesta, cantatas, ciclos de canciones, ballets, música incidental y una ópera. Se trata entonces de uno de los compositores en activo que cuenta con una amplia y destacada producción dentro de este ámbito en el panorama actual de la música española.

Nuestro estudio se centra en el análisis estilístico del repertorio de obras compuestas exclusivamente para orquesta –sin voces ni instrumentos solistas–, que en la tradición musical se designa como género sinfónico. Esta acotación también excluye de la investigación las obras escénicas y la música aplicada por el contenido extramusical que implican.

Dentro de esta producción, nuestro objeto de estudio contempla las siguientes obras orquestales compuestas en un lapso aproximado de medio siglo: *Concierto para instrumentos de arco*, *Hemeroscopium*, *Celibidachiana*, *Canciones y danzas para Dulcinea*, *Cantos de pleamar*, *FdB 65 «Carta a un amigo»*, *Alhambra*, *El Mar de las Calmas*, *Tres escenas del ballet «La gitanilla»*, *Memorandum*, *Alba de soledades*, *Lumen* y *Variaciones concertantes*.

De manera complementaria a la investigación, también se han incluido en este trabajo las transcripciones orquestales *Introducción y fandango* y las seis *Sonatas para orquesta* –de Luigi Boccherini y de Antonio Soler, respectivamente–, así como el *Homenaje a Sor* y las *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla* que representan la aportación personal del compositor al fenómeno conocido como música sobre música.

Se trata por tanto de un *corpus* significativo de composiciones de García Abril, que además contiene algunas obras fundamentales de la música sinfónica española de finales del siglo XX y de comienzos del XXI. Por otra parte, cabe destacar que dentro de este conjunto de obras orquestales hay siete partituras originales sobre las que no se había realizado ningún tipo de análisis hasta este momento, a saber: *FdB 65 «Carta a un amigo»*, *Alhambra*, *Tres escenas del ballet «La gitanilla»*, *Memorandum*, *Alba de soledades*, *Lumen*, *Variaciones concertantes*. Por lo anterior, consideramos importante la realización de un estudio en profundidad centrado en este repertorio sinfónico que permita determinar las principales características del lenguaje orquestal del compositor.

La dificultad de explicar la forma musical de la mayor parte de estas obras de extenso formato, ya que no están basadas en esquemas tradicionales y tampoco incluyen un contenido programático, nos ha sugerido la posibilidad de examinar la música como una forma de discurso. Esta perspectiva nos ha permitido articular una descripción más precisa de la estructura musical, a la vez que se han identificado aquellos elementos constructivos recurrentes –conocidos como *topoi* musicales– en sus obras. A partir de este enfoque analítico se pretende realizar una aproximación a la poética y el estilo del compositor, que se caracteriza por el trazo personal de su discurso sinfónico.

Por último, hay que añadir que este estudio sobre la música de García Abril se ha planteado desde un enfoque distinto al de otros trabajos realizados hasta ahora. Para ello nos hemos basado en un marco teórico y metodológico que en parte proviene del campo de la semiótica musical, con la finalidad de enriquecer el análisis estructural de las obras orquestales y de aportar nuevos datos acerca del estilo del compositor.

Estado de la cuestión

Los compositores españoles de la segunda mitad del siglo XX y de comienzos del XXI han sido objeto de un creciente estudio desde diversos aspectos y enfoques: biográfico, catalográfico, analítico, estético, sociológico, etc. En las últimas tres décadas, la música de los compositores de la denominada Generación del 51 ha conocido un importante acercamiento por parte de los especialistas, tanto de la crítica musical como en el ámbito académico de la musicología. Los compositores de esta generación más relevantes a nivel nacional e internacional han sido objeto de diversos estudios a través de la publicación de libros y artículos acerca de su obra. En esta situación se encuentra el compositor aragonés Antón García Abril, nacido en Teruel el 19 de mayo de 1933, sobre el que se han realizado numerosos estudios y publicaciones.

Antón García Abril se cuenta entre los principales y más destacados compositores de su generación, con una amplia y prolífica trayectoria creativa. Su extensa producción abarca todos los géneros de la música vocal e instrumental: ópera, cantatas, canciones, música de cámara, instrumentos a solo, música orquestal, obras concertantes, ballet, y la música escrita para el cine, el teatro y la televisión. Como docente fue titular de la cátedra de Composición y Formas musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1974 hasta el año 2003. Es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1983, entre otras. Ha sido acreedor de numerosos premios y distinciones, entre los que cabe destacar: el Premio Nacional de Música, el Premio de Música Española de la

Fundación Guerrero, ambos de 1993, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1998, la Gran Cruz de «Alfonso X El Sabio» en 2005, el Premio Iberoamericano de la Música «Tomás Luis de Victoria» 2006 –considerado el galardón más prestigioso con el que se distingue a los compositores de la comunidad internacional formada por España, Portugal y Latinoamérica–, y la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en 2014. Ha sido investido doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid en el año 2003 y por la Universidad de las Artes de La Habana en 2007. Actualmente continúa en activo como compositor, con una actividad muy prolífica y en una etapa de madurez creativa, siendo uno de los autores españoles más interpretados en las salas de concierto al contar con numerosas obras destacadas dentro de su extenso catálogo musical.

Sobre el compositor Antón García Abril se han realizado estudios que tratan aspectos muy diversos acerca del autor y de su creación musical. Hay que destacar que existen varias monografías dedicadas a la figura del compositor y también numerosos artículos en publicaciones periódicas, catálogos de la obra, así como artículos en los más importantes diccionarios de música. A partir de una revisión exhaustiva de las publicaciones existentes, enumeramos a continuación la bibliografía esencial.

La primera monografía dedicada al compositor data del año 1993. Titulada *Antón García Abril: sonidos en libertad*, inició la colección «Música hispana Textos» editada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) de la universidad madrileña. Esta monografía biográfico-documental, escrita por Fernando Cabañas Alamán, ha sido el punto de partida y la principal referencia para todos los acercamientos y estudios que se han realizado sobre el compositor. Hay que señalar que a este texto fundamental le precedió el catálogo *Antón García Abril* (Madrid, 1992), elaborado por Alberto González Lapuente en la serie «Catálogos de Compositores Españoles», editada por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Naturalmente, este primer catálogo publicado sobre la obra del compositor ha quedado obsoleto en la actualidad.

Posteriormente, el ICCMU publicó una segunda edición, corregida y aumentada, de la monografía de Cabañas Alamán en 2001. Se trata, pues, del primer estudio en profundidad realizado sobre el compositor, abarcando tanto su biografía como el conjunto de sus creaciones musicales escritas hasta ese momento. En la introducción del libro el autor hacía referencia a la carencia absoluta de publicaciones anteriores, por lo que consideró necesario abarcar en su trabajo la totalidad de la obra del compositor:

Así pues, lejos de centrarme en aspectos más o menos concretos de su producción, o de abordar analíticamente determinadas constantes presentes en tal o cual género, consideré que como labor previa y necesaria para todo ello estaba la de revisar, con el detalle limitado que toda publicación supeditada a una extensión máxima permite y teniendo en cuenta la amplia producción *garciabriliana*, el total de su obra presentando ésta desde el punto de vista cronológico y siempre encartada en su biografía¹.

Y más abajo, el autor señala las intenciones del documento:

Es por ello que, en alguna medida, este trabajo puede adquirir el carácter de libro-documento que espera servir de base para ulteriores investigaciones que, centradas en parcelas concretas de la producción *abriliana*, a mi juicio no deberían tardar².

El texto cuenta con abundante información biográfica y se enriquece con comentarios sobre las obras, noticias, datos, críticas y narraciones del propio compositor. El libro se completa al final con una serie de apéndices que incluyen: catálogo de obras, tabla cronológica, discografía y bibliografía.

La monografía de Álvaro Zaldívar titulada *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril* (Málaga, 2002), editada por la Orquesta Filarmónica de Málaga con motivo del VIII Ciclo de Música Contemporánea, es el primer texto en el que se aborda de manera general la estética del compositor. Su autor lo hace mediante una interesante revisión de lo que ha sido la historia reciente de la música del siglo XX y de los preceptos ideológicos y filosóficos que han imperado en el arte musical de los últimos cien años. A través de un análisis, primero en el contexto internacional y después en el ámbito español, esclarece las bases estilísticas de un compositor que ha sido consecuente con sus principios estéticos, resaltando la aportación del compositor a la música española e internacional. El autor concluye que las composiciones de García Abril:

[...] demuestran, obviamente a nuestro leal entender, que sigue siendo posible un arte musical efectivamente nuevo y hermoso, interesante y bello, comunicativo y moderno, más allá del fuerte peso de la mera tradición y fuera de las fáciles coartadas de los experimentos³.

¹ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid, ICCMU, 2ª ed. aum., 2001, p. 18.

² *Ibidem*.

³ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002, p. 43.

La monografía escrita por Javier Hernández y Pablo Pérez, titulada *Antón García Abril: el cine y la televisión* (Zaragoza, 2002), fue editada con motivo de la VII Semana del Cine y de la Imagen de Fuentes de Ebro. Se trata de un importante y bien documentado trabajo que profundiza en la música aplicada compuesta por García Abril, muy poco abordada por otros autores hasta ese momento. Este interesante estudio incluye también una extensa entrevista con el compositor y una detallada filmografía. En la introducción del libro, los autores dejan claro su propósito afirmando que:

[...] el presente volumen se circunscribe al análisis de sus partituras escritas para dos medios de masas, el cine y la televisión; y lo hace, además, con la voluntad expresa de analizar no sus características intrínsecas en tanto composiciones musicales, sino su aportación estética e ideológica a los relatos fílmicos en que se inscriben⁴.

En este texto se aborda la dilatada trayectoria de García Abril en el campo de la música cinematográfica, que se extiende desde el año 1956 hasta la última década del siglo XX, siguiendo una evolución en la que el compositor:

[...] participa en buena medida de esa dedicación a la producción popular (en especial la comedia), aunque sus búsquedas musicales lo encaminarán progresivamente hacia un cine más «autoral», que es el que cultivará en el último periodo de su carrera en el medio audiovisual. Su figura se erige, así, en una de las más eclécticas y polivalentes de los compositores españoles, manteniendo siempre unas altas cotas de profesionalidad y solvencia⁵.

Del mismo año es la publicación de una monografía sobre la música de compositores españoles, en la que se dedica uno de los capítulos a García Abril. Nos referimos al libro de Agustín Charles titulado *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la generación del 51* (Valencia, 2002). Este interesante texto, de carácter analítico, es imprescindible para acercarse a la música de los compositores de esta generación. El autor realiza un análisis detallado, con numerosas ejemplificaciones, de al menos dos obras de distintos compositores en los ocho capítulos del libro dedicados a Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Carmelo Alonso Bernaola, Josep Soler y Ramón Barce. Un aspecto que resulta llamativo en el texto son los subtítulos de los distintos capítulos con los que el autor identifica individualmente a los compositores, según su propio criterio, en el panorama de la creación actual. De esta manera, el capítulo

⁴ HERNÁNDEZ, Javier / PÉREZ, Pablo. *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

dedicado a García Abril lleva el subtítulo de «Libre tonalidad» en referencia a una característica técnica observada por el autor del libro. En el prefacio de este estudio analítico se encuentra su propósito fundamental:

Pretendemos aportar un grano de arena en algo que nos parece fundamental: *sentar las bases para la consecución de un conocimiento sólido de la música española actual*. Claro está que no pretendemos llevar a cabo dicho enunciado en su totalidad, para ello se requeriría un cuantioso número de estudios⁶.

Hay que mencionar que el capítulo quinto, dedicado a García Abril, no era un escrito inédito del autor al publicarse el libro. Se trata del mismo artículo publicado unos años antes en la revista de musicología *Nassarre* (XI, 1-2, 1995, pp. 53-97). No obstante, la recopilación de artículos para conformar un trabajo monográfico como éste resulta acertada y valiosa, pues contiene análisis de obras que, a juicio del propio autor, consideró las más importantes. La contribución fundamental de este texto es la visión panorámica que nos ofrece acerca de la música española en torno a los años setenta y ochenta escrita por algunos de los compositores más relevantes de la Generación del 51, quedando de manifiesto la diversidad de lenguajes y tendencias estéticas que caracterizan a dicha generación.

El libro de Paula Coronas titulado *Antón García Abril: poeta de vanguardia* (Málaga, 2003) es el volumen primero de una colección dedicada a trabajos monográficos sobre compositores españoles del siglo XX, centrando su atención en la música para piano. La edición bilingüe (castellano/inglés) incluye un CD de música para piano de García Abril interpretado por la propia autora del texto. De esta manera se constituye como un doble documento (escrito y sonoro) que pretende:

[...] divulgar la obra garciabriliana, más concretamente analizando el estilo de este autor centrándonos en el instrumento del piano. Partiendo de comentarios y enjuiciamientos estéticos, y de algunos apuntes biográficos, se persigue obtener el deleite de un arte vivo con acento puramente hispano. Por eso, y de una forma sencilla, mi planteamiento, a veces un tanto poético, también en consonancia con el título del presente libro: *Antón García Abril: poeta de vanguardia*, desea transmitir desde la subjetividad de mi criterio, el sentido espiritual sobre todo de la personalidad creadora que envuelve al maestro aragonés⁷.

A lo largo de los nueve capítulos que contiene el libro su autora hace una descripción biográfica del compositor y de las obras escritas, con especial énfasis en la producción

⁶ CHARLES SOLER, Agustín. *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la generación del 51*. Valencia, Rivera Editores, 2002, p. 5.

⁷ CORONAS, Paula. *Antón García Abril: poeta de vanguardia*. Málaga, Ediciones Maestro, 2003, pp. 13-14.

pianística enmarcada siempre en su propia vivencia como intérprete. El texto se complementa con un catálogo de obras, discografía y una selección fotográfica. Cabe destacar que el CD incluido contiene el estreno discográfico de las *Dos piezas griegas* para piano (2001).

Con un enfoque distinto es el libro escrito por el crítico musical Andrés Ruiz Tarazona titulado *Antón García Abril: un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes* (Madrid, 2005). La pretensión del autor es un acercamiento al perfil humano del compositor, siguiendo su trayectoria profesional a través de las opiniones de quienes han interpretado las partituras de García Abril. A lo largo de diecisiete capítulos en los que trata por separado los distintos géneros musicales –la obra vocal, la música de cámara, el piano, la guitarra, la obra sinfónica, la música escénica y la música aplicada–, el autor introduce referencias históricas de la música española, numerosos testimonios de los músicos intérpretes y algunas entrevistas con el compositor. Las intenciones de este trabajo las aclara su autor en la introducción:

Otras consideraciones y algunas sustanciosas conversaciones con el compositor pretenden algo más, pero siempre con el ánimo de que sea apreciado y entendido por toda clase de personas, sean músicos o no. Me gustaría dedicarlo especialmente al más libre mundo de la cultura, frecuentemente alejado de la música de arte entre nosotros⁸.

El inconformismo al que alude el título del libro no solamente se refiere a su posición antagónica en relación con los movimientos de vanguardia, en una época en la que se consideraba preciso romper con la tradición histórica, sino también al hecho de haber permanecido como un compositor independiente. En buena medida, el libro contiene un acercamiento documental de tipo «estésico» a la obra de García Abril, gracias a la recopilación de textos escritos por diversos intérpretes que emiten sus juicios y apreciaciones, describiendo además la percepción que tienen de la música del compositor.

La monografía *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia* (Madrid, 2007), escrita por la musicóloga Esther Sestelo, está basada en su tesis doctoral sobre la figura y obra del compositor. Se trata de una edición de la Fundación Autor publicada con motivo del Premio Iberoamericano de la Música «Tomás Luis de Victoria» 2006. A través de sus ocho capítulos traza la trayectoria artística del compositor en orden cronológico, comentando aspectos destacados de sus obras y de su técnica. El texto se completa con el

⁸ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 12.

catálogo actualizado de la obra de García Abril y una discografía. En la introducción del libro, la autora manifestaba lo siguiente en relación con el objetivo de su trabajo:

A medida que mi investigación iba tomando cuerpo, reparé en que no iba a ser posible parcelar este trabajo. Era necesaria una visión global de la obra con el objetivo de establecer unas bases estéticas sólidas y que este estudio fuese científico y conclusivo⁹.

Otra monografía basada en una tesis doctoral es la de Paula Coronas titulada *La obra pianística de Antón García Abril: enfoque estético y comunicativo de su mensaje*, editada por la Universidad de Málaga en el año 2010. Al centrarse nuevamente en el repertorio pianístico, la autora divide su trabajo en ocho capítulos que comprenden sus obras para piano, el piano como solista con orquesta, el piano en la música de cámara y en la música vocal, y las obras pedagógicas. El libro concluye también con un catálogo cronológico de obras y una discografía. De la misma autora es también una breve monografía titulada *Antón García Abril: imagen y música en armonía* (Málaga, 2009), donde revisa la trayectoria artística y la relación del compositor con la creación cinematográfica y televisiva realizando una semblanza biográfica y una entrevista.

En cuanto a los artículos más relevantes, destacan aquellos que han sido publicados por revistas especializadas como *Nassarre* –Revista aragonesa de musicología– y *Música y Educación* –Revista de pedagogía musical–. Precisamente, la revista *Nassarre* dedicó un número monográfico a García Abril, coincidiendo con su setenta aniversario en el año 2003, que contiene cinco artículos sobre el compositor aragonés. Con el objeto de clasificar los distintos textos de las publicaciones periódicas, éstos se pueden dividir en artículos de carácter general y en artículos de carácter analítico que a continuación se enumeran.

Artículos de carácter general. Álvaro Zaldívar: «In honorem Antón García Abril (Teruel, 1933)» (*Nassarre*, 2003); Ismael Fernández de la Cuesta: «Antón García Abril, defensor de la melodía» (*Nassarre*, 2003); José Ignacio Palacios: «Antón García Abril y la Universidad» (*Nassarre*, 2003); Rafael Sánchez-Mateos: «*Divinas palabras*: bases para un estudio estético-dramatúrgico de la ópera de García Abril, a partir de la obra homónima de Valle-Inclán» (*Nassarre*, 2003).

Artículos de carácter analítico. Agustín Charles: «Libre tonalidad: Antón García Abril, análisis de *Cadencias* y *Homenaje a Mompou*» (*Nassarre*, 1995); José María García Laborda: «San Francisco de Asís y el *Cantico delle creature* en la música de Antón García Abril y de

⁹ SESTELO LONGUEIRA, Esther. *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid, Fundación Autor, 2007, p. 10.

otros compositores del siglo XX» (Nassarre, 2003); Esther Sestelo: «Antón García Abril y su obra para piano: en torno a los *Seis Preludios de Mirambel*» (*Música y Educación*, 2003); Esther Sestelo: «Antón García Abril y su obra para piano: en torno a los *Nocturnos de la Antequeruela*» (*Música y Educación*, 2005).

En cuanto a los artículos sobre el compositor escritos para los más importantes diccionarios de la música, hay que señalar los de los siguientes autores: Fernando Cabañas Alamán, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 5, 1999); Marta Cureses, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 9, 2001); Yvan Nommick, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (vol. 7, 2002).

Además de los textos anteriormente citados, existen varios artículos en monografías así como numerosas entrevistas y artículos de crítica musical publicados tanto en revistas de música –en papel y en Internet– como en prensa. A continuación se ofrece un breve repaso sobre la figura de García Abril en la historiografía musical de nuestro país.

La primera referencia al compositor la encontramos en la *Historia de la música española contemporánea* (Madrid, 1958), del historiador y musicólogo Federico Sopena. Al situarlo al lado de otros jóvenes compositores españoles señalaba que: «Lo que sea de este grupo y de los que vienen inmediatamente después resulta imposible predecirlo. No depende de ellos, sino de la forma como vaya marchando la realidad cultural española y aún la “social”»¹⁰. Resulta interesante que el autor de este trabajo cite también las primeras obras del compositor, algunas de ellas fuera del catálogo actual.

En la obra del crítico musical Antonio Fernández-Cid titulada *La música y los músicos de España en el siglo XX* (Madrid, 1963), el autor hacía una referencia también a la nueva generación de compositores. Advertía lo siguiente:

En cierto modo podría ser García Abril un ejemplo de artista que responde en su obra a la edad; ya que la música es joven, fluida, sin atormentados horizontes, con una gracia espontánea que constituye su mayor encanto, como su mayor peligro bien podría ser el éxito que ya le acompaña como autor de partituras cinematográficas¹¹.

En una obra posterior, *La música española en el siglo XX* (Madrid, 1973), Fernández-Cid dedica cinco páginas al compositor dentro del capítulo «La música hoy», donde describe

¹⁰ SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Ediciones Rialp, 2ª ed., 1976, p. 336.

¹¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, p. 94.

su trayectoria musical realizada hasta ese momento. También cita sus obras más destacadas comentando aspectos de la técnica, y señalando sobre su música lo siguiente:

Forma bella, sincera, válida. García Abril es, en el grupo de los artistas de su generación, el menos propicio a dejarse vencer por las incitaciones atonales. Quizás inmerso en un mundo circundante de credos estéticos mucho más de vanguardia, mucho más afanosos de romper con los moldes, sea ésta, la suya, la mayor valentía¹².

Por su parte el compositor Tomás Marco, en su libro *Música española de vanguardia* (Madrid, 1970), se limita a citar a García Abril como miembro de la Generación del 51 y como integrante activo del Grupo Nueva Música –formado en 1958– junto con Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Manuel Moreno-Buendía, Fernando Ember y Manuel Carra. En el capítulo trece el autor del libro señalaba sobre García Abril que se trata de:

[...] un autor dotado de un indudable dominio del oficio musical, pero que por desarrollar su labor en supuestos más tradicionales no había sido hasta ahora tratado en el objeto restringido de este libro. Su última obra, sin embargo, parece apuntar hacia un lenguaje más de avanzada. Así, sus «Tres movimientos», para orquesta de cámara, que se insertan en un expresionismo cercano al de la Escuela de Viena¹³.

En su difundida *Historia de la música española 6. Siglo XX* (Madrid, 1983), Tomás Marco sitúa al compositor dentro del capítulo referente a «Los moderados», al lado de Manuel Castillo, Amando Blanquer, Manuel Angulo y Manuel Moreno-Buendía, a quienes considera como el grupo de compositores más conservadores de la Generación del 51 por distanciarse de las técnicas de vanguardia. Sobre García Abril comenta lo siguiente:

Músico de excelentes dotes naturales y una formación técnica muy completa, lo vimos ya formando parte del inicial Grupo Nueva Música. Sin embargo, pronto se distanciaría de sus compañeros generacionales por su rechazo de la vanguardia. Lo cual no implica que no haya intentado caminos tendentes a crear un lenguaje propio y hasta evolutivo, pero en él es fuerte el lastre de la tradición formal y de la armonía tonal que, de todas maneras, intenta ensanchar por muchos procedimientos¹⁴.

¹² FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid, Rioduero, Fundación Juan March, 1973, p. 207.

¹³ MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970, p. 208.

¹⁴ MARCO, Tomás. *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, p. 248.

Después de que el autor cita algunas de las obras más destacadas del compositor escritas hasta ese momento, concluye esta referencia diciendo que:

En la obra de García Abril encontramos a un compositor bien dotado, cuya estética es conservadora, pero con voluntad de evolución, que se detiene ante el umbral de la atonalidad y que resulta más progresiva en los materiales que en la sujeción a la tradición formal¹⁵.

El musicólogo Antonio Gallego también ha realizado una sinopsis de los compositores de la Generación del 51 en su *Historia de la música* (Madrid, 1997). Sobre el compositor García Abril expresa escuetamente que: «[...] es dueño de un oficio impecable y de sólidas convicciones sobre la construcción de un lenguaje moderno en estructuras tradicionales»¹⁶.

La *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7* (Madrid, 2012) es una obra más reciente, escrita por varios autores, que contiene importantes aportaciones desde la perspectiva de nuestro tiempo. Sin embargo, sobre la figura de García Abril encontramos sólo una breve semblanza en el capítulo tercero, escrita por el musicólogo Germán Gan Quesada. En esta referencia el autor llega a la conclusión de que la obra del compositor aragonés está basada en una convicción humanista, señalando acertadamente que:

[...] supone en términos musicales el privilegio de una relación directa con el oyente y el abandono relativo de soluciones técnicas de avanzada, en detrimento de avances experimentales más decididos. En este sentido [...] es innegable la capacidad de García Abril para representar una situación estética conciliadora que tiende a imponerse en la música actual [...]¹⁷.

En la anterior revisión bibliográfica hemos citado las principales publicaciones existentes a día de hoy acerca de la figura de Antón García Abril, con la finalidad de esclarecer el estado de la cuestión a través de los documentos escritos. Por este motivo hemos mencionado, en primer término, los trabajos publicados más importantes para clarificar el estado actual del tema y tomarlos como punto de partida para nuevas investigaciones. A la bibliografía existente hay que añadir las obras sin publicación desarrolladas en el ámbito académico de la universidad como son las tesis doctorales y los trabajos de investigación.

La primera tesis doctoral sobre el compositor la ha realizado Esther Sestelo y se titula «Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la

¹⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁶ GALLEGO, Antonio. *Historia de la música II*. Madrid, Conocer el Arte, 1997, p. 260.

¹⁷ GAN QUESADA, Germán. «Madrid, rompeolas de la vanguardia». En: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. Alberto González Lapuente (ed.) Madrid, Fondo de Cultura Económica, vol. 7, 2012, pp. 193-194.

cultura española de su tiempo» (Universidad Complutense de Madrid, 2006). Se trata de un trabajo considerable –consta de nueve capítulos en dos volúmenes– que abarca de manera global la producción musical y los aspectos biográficos del compositor. Esta tesis presenta el análisis de una buena parte de la obra musical, de distintos géneros, introduciendo continuas referencias y analogías con el arte y la cultura española. Sin embargo, debido a la amplitud del catálogo musical de García Abril, quedan sin abordar en este estudio las obras de cámara, las de guitarra y la música escrita para el teatro, el cine y la televisión. El objetivo de este trabajo lo especifica la autora en la introducción:

Realizar un estudio científico y la valoración de la vida y obra de Antón García Abril como autor directo de un contexto tan importante para la música del siglo XX en general, y de la española en particular, y como personaje criticado por algunos por su «supuesta» separación o alejamiento de su grupo generacional o de vanguardia¹⁸.

La tesis doctoral «La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical» (Universidad de Málaga, 2008), de Paula Coronas, se ocupa evidentemente de estudiar la producción musical con piano. Este trabajo consta de nueve capítulos y contiene como anexos el catálogo musical, la discografía, la filmografía y entrevistas al compositor. Destaca el hecho de que esta tesis fue presentada en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, algo que la propia autora ha justificado de la siguiente forma:

[...] consideramos necesaria la realización de un estudio científico sobre su corpus pianístico, inexistente hasta el momento, y presentarlo precisamente en una Facultad de Ciencias de la Comunicación, como novedad respecto a otros trabajos doctorales sobre compositores y escuelas musicales, realizados hasta la fecha, cuyo estudio ha sido tradicionalmente abordado y desarrollado en el marco de la Facultad de Musicología [*sic*]. Así pues el objetivo principal de nuestra tesis es el análisis comunicativo de su mensaje musical a través del piano¹⁹.

Por su parte, la tesis doctoral «El piano de Antón García Abril: cenit de inspiración compositiva en su madurez creativa (1996-2015)» (Universidad de Zaragoza, 2016), de Claudio Carbó Montaner, continúa profundizando en el estudio de la obra pianística más reciente del compositor a través de los cuatro capítulos que contiene.

¹⁸ SESTELO LONGUEIRA, Esther. «Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 11.

¹⁹ CORONAS VALLE, Paula. «La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical». Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2008, pp. 13-14.

También se han desarrollado investigaciones de carácter académico fuera de España, presentadas en universidades norteamericanas para la obtención del grado de *Doctor of Musical Arts*, si bien las dimensiones reducidas de estas tesis se asemejan más a una tesina o a un trabajo de investigación. La tesis «A study of the style of Antón García Abril in his choral Works» (University of Cincinnati, 1997), de Daniel Edward Brill, centra su estudio en el análisis de obras corales, principalmente *a cappella*. Por su parte, la tesis «Antón García Abril: *Alba de los caminos* and the concept of polimelodiosidad» (University of Houston, 2016), de Yanira Soria, se centra en el estudio de esta obra de cámara escrita para piano y cuarteto de cuerda.

Por último, quedan por citar los trabajos de investigación desarrollados en programas de postgrado de universidades españolas. Por sus dimensiones más reducidas tratan aspectos muy concretos de la obra de García Abril. Así, el trabajo de José Zárate titulado «El lenguaje pianístico de Antón García Abril» (Universidad de Oviedo, 2003), se ocupa del tratamiento pianístico desarrollado por el compositor en sus obras. Por su parte, el trabajo de Héctor Oliva titulado «Los dobles conciertos de Antón García Abril: análisis y estudio del proceso creativo» (Universidad Autónoma de Madrid, 2005), se centra en el análisis de la música concertante escrita por el compositor para dos instrumentos solistas y orquesta.

Partiendo de una atenta revisión bibliográfica que nos ha permitido esclarecer el estado de la cuestión, los estudios acerca del compositor pueden resumirse de la siguiente forma: tres tesis doctorales, la primera que abarca globalmente al compositor y su obra –desde una aproximación humanística enmarcada dentro de la cultura española–, y las otras dos que se centran en su producción pianística; un importante y bien documentado texto biográfico; varios estudios parciales, principalmente sobre la obra pianística, la obra vocal y la música aplicada (cine y televisión); otros acercamientos a la estética y el estilo del compositor, y también desde la visión de los músicos intérpretes; y además, el trabajo catalográfico, discográfico y filmográfico realizado por varios autores.

Hipótesis

La composición de las obras orquestales de García Abril se extiende a lo largo de toda su trayectoria creativa. Tomando como punto de partida la primera obra orquestal que figura en el amplio catálogo del compositor, el *Concierto para instrumentos de arco*, esta trayectoria abarcaría un periodo comprendido desde el año 1962 hasta la actualidad.

Por lo anterior, el estudio de las obras orquestales del compositor puede dar cuenta de aspectos concretos del estilo y del lenguaje en el tratamiento orquestal, considerando las obras

de forma individual pero también en conjunto. En este sentido, se puede apreciar que en el conjunto de las obras orquestales existe una red de tópicos recurrentes (*topoi*), y de alusiones a determinados estilos que se identifican como rasgos distintivos del compositor.

Desde un punto de vista formal, las obras orquestales de García Abril dan la impresión de estar construidas desde un planteamiento bastante libre. Esto se debe en buena medida a que no han sido compuestas a partir de modelos fijados por la tradición como a veces se ha afirmado. Por el contrario, las obras orquestales del compositor, especialmente aquellas de gran formato articuladas en un único y extenso movimiento, contienen una estructura íntegramente planificada que depende en cada caso de sus propios materiales musicales.

Partiendo de estas premisas, se formulan las siguientes hipótesis como punto de partida de esta investigación:

- En el conjunto de las obras orquestales de García Abril se advierte una continuidad de su lenguaje compositivo y en consecuencia una homogeneidad estilística.
- La mayor parte de las obras orquestales de García Abril presentan una estructura de tipo discursivo ya que no están basadas en estructuras prefijadas.

La primera afirmación se fundamenta precisamente en la identificación de ciertos rasgos distintivos que pueden apreciarse desde sus primeras obras orquestales. La segunda afirmación se fundamenta en las siguientes características observadas en sus obras orquestales: el discurso musical es presentado, o narrado, a través de una sucesión de pequeñas estructuras o eventos musicales; estos eventos se pueden agrupar en familias, por afinidad o contraste, creando una sensación de continuidad-discontinuidad; en este tipo de estructuras es posible identificar, por analogía literaria, ciertas estrategias discursivas que se producen a través de las texturas orquestales; el parámetro melódico funciona como el principal elemento conductor del discurso musical; eventualmente también pueden apreciarse algunas figuras retórico-musicales heredadas de la tradición.

Objetivos científicos

Con el propósito de comprobar las hipótesis planteadas, se establecen los siguientes objetivos:

- Realizar un estudio de las obras orquestales de Antón García Abril con la finalidad de profundizar en las características de su lenguaje y estilo compositivo.
- Establecer los principios estéticos-musicales que definen el lenguaje compositivo en sus obras orquestales.

- Realizar una sistematización de los principales recursos técnicos utilizados y del tratamiento orquestal.
- Realizar una sistematización de ciertos procedimientos y construcciones recurrentes que se aprecian en las obras orquestales.
- Realizar el análisis de las obras orquestales centrándose en aspectos estructurales concretos y destacando los aspectos más significativos.
- Realizar el análisis musical desde un enfoque semiótico estudiando las obras individualmente y las relaciones existentes entre el conjunto de las obras.

Metodología

El marco metodológico de este estudio es esencialmente analítico. Al tratarse de una investigación acerca del lenguaje orquestal, de la forma musical y del estilo de un compositor contemporáneo se requiere de una metodología que se adapte a su propio lenguaje musical.

La metodología analítica utilizada en este estudio parte de la perspectiva de la semiótica musical aplicada a obras instrumentales. Conscientes de que el análisis semiótico del texto musical abarcaría múltiples aspectos de la realidad musical –algunos de los cuales sobrepasarían los límites de esta investigación–, nuestro análisis queda restringido a algunos aspectos concretos que parecen más eficaces para profundizar en el estilo del compositor. Desde este ángulo, uno de los aspectos más sugerentes que provienen del campo de la semiótica musical consiste en el análisis de la música como discurso. En este sentido resulta interesante investigar la red de tópicos (*topoi*) o estilemas que pueden apreciarse en las obras orquestales de García Abril. Por otra parte la aplicación de estas estrategias y herramientas analíticas resulta novedosa, ya que una parte de nuestro propósito consiste en realizar un estudio de las obras orquestales desde un punto de vista diferente del que habitualmente ofrecen los análisis más convencionales.

En primer lugar ha sido necesario analizar las obras orquestales individualmente, centrándose en sus aspectos estructurales –en un nivel superficial y en un nivel profundo– y en las características de la sintaxis del texto musical destacando aquellos aspectos más significativos. Al tratarse de obras escritas para orquesta, resulta fundamental estudiar el tratamiento instrumental, las texturas orquestales y la tímbrica resultante. En segundo lugar consideramos importante realizar un análisis comparativo que permita detectar las relaciones e intersecciones entre el conjunto de las obras. Precisamente es en este nivel de análisis donde se pueden obtener las conclusiones sobre los rasgos característicos del lenguaje orquestal y sobre aspectos más profundos del estilo del compositor.

Al considerar como punto de partida la hipótesis de que las obras de García Abril contienen una organización estructural de tipo discursivo, se ha procedido a seccionar cada obra individualmente como si se tratase de las partes de un discurso. Esta división de la obra por secciones puede resultar evidente en algunos casos –por su propio contenido musical–, aunque en otras ocasiones se ha tomado una determinación siguiendo algún criterio que justifique la decisión (normalmente un criterio de tipo estructural). Una vez que se han establecido las distintas secciones de las que se compone la obra, se ha segmentado cada sección en periodos o eventos musicales concretos. Los «periodos» se entienden en este estudio como aquellas expresiones musicales completas o como unidades significativas del discurso musical. En este sentido, un periodo puede contener una idea musical, puede formar parte de un proceso, y también puede incluir una o varias frases. De esta manera, los distintos periodos que se suceden a lo largo de la obra son irregulares y heterogéneos entre sí, por su propia naturaleza.

Las fuentes primarias utilizadas en esta investigación son de dos tipos: las partituras y los escritos del compositor relacionados con estas obras. La partitura es el texto musical propiamente dicho que puede ser impreso o manuscrito. Para la realización de este estudio se ha trabajado con las versiones definitivas de las obras orquestales, que en muchos casos son versiones revisadas por el propio autor. Los escritos del compositor son documentos que consideramos fundamentales para el análisis de las obras. Se trata principalmente de las notas escritas para los programas de mano, donde el compositor suele describir los motivos y circunstancias extramusicales que originaron la composición de la obra, señalando también algunos aspectos estéticos, técnicos o las estrategias creativas. Estos documentos constituyen en ocasiones una importante referencia de tipo poético.

En un estudio analítico de estas características resultan esenciales los ejemplos musicales que ayudan a clarificar el texto. La mayor parte de ellos consisten en reducciones orquestales para facilitar su lectura, pero otras veces se ofrecen transcripciones completas cuando es necesario una apreciación detallada de la escritura orquestal, la textura, o la tímbrica resultante. En cualquier caso, se ha preferido el empleo de un programa de edición musical (Finale) para las ejemplificaciones y transcripciones, con la finalidad de mostrar aspectos específicos y fragmentos concretos del texto musical.

La estructura de cada obra analizada se ha resumido en forma de tabla que indica las distintas secciones y periodos (con número de compases), señalando aspectos sobresalientes en el nivel superficial de la estructura. También se han añadido algunos cuadros que muestran la estructura paradigmática de ciertas obras. Además, en algunos análisis se ha añadido un

gráfico de «forma de onda» (extraído del programa informático Logic Pro X) que permite observar de manera global las cualidades dinámicas de la obra.

Por último, hay que resaltar un aspecto que resulta fundamental –propio de los estudios sobre arte contemporáneo–, como es la posibilidad de interactuar directamente con el compositor a través de diversos encuentros, entrevistas y conversaciones, con la finalidad de desarrollar un estudio que resulte más fehaciente.

Marco teórico

Si partimos del concepto de que la música es una forma de lenguaje, de cierta manera damos por hecho de que también se trata de un sistema de comunicación, puesto que la característica primordial del lenguaje es su capacidad de comunicar a través de un sistema de signos. Esta supuesta comunicatividad de la música ha sido objeto de controvertidos debates a lo largo de la historia de la música y continúa siendo una idea contradictoria entre los propios compositores. Para García Abril se trata de una cualidad intrínseca de la música siendo uno de los aspectos fundamentales de su pensamiento creativo y de su estética musical. Con el propósito de estudiar las obras orquestales –y los modos en que se articula la forma musical– de un compositor que afirma que su lenguaje es comunicativo, creemos conveniente recurrir para nuestro estudio a ciertas herramientas que nos ofrece la semiótica musical.

La perspectiva semiótica nos permite ampliar y enriquecer el análisis musical tradicional –sin pretender sustituirlo– estudiando la obra en cuestión no sólo individualmente sino también en su relación con otras obras y con su contexto. Este enfoque permite además identificar los mecanismos que posibilitan sentido y dan coherencia a las obras musicales. Esta perspectiva también nos induce a considerar algunos aspectos esenciales del sistema retórico musical, siempre que se pretenda analizar la estructura musical como si se tratara de un discurso. Asimismo, el análisis paradigmático ofrece otras posibilidades de lectura de una obra y permite ver de forma gráfica aspectos de la estructura que pueden ser relevantes.

Enfoque semiótico musical

La relación entre música y lenguaje es un problema que ha interesado a filósofos, teóricos y compositores desde la antigüedad, siendo además una de las cuestiones más importantes de la estética musical. En la musicología actual, este problema continúa suscitando su atención desde otras perspectivas que se derivan directamente del estudio de los

signos y del lenguaje. Con el desarrollo en el siglo XX de la semiótica²⁰, como ciencia general de los signos que se ocupa de estudiar los sistemas de comunicación, también se ha desarrollado recientemente una semiótica musical que ha revitalizado la cuestión de la música como lenguaje, aportando novedosas teorías para el estudio del significado.

La semiótica toma como punto de partida el estudio de los signos y de su propósito de comunicar, y desde esta perspectiva se presenta como una ciencia capaz de abarcar todos los aspectos que involucran al proceso de comunicación. Este enfoque semiótico se ha aplicado de forma natural al estudio de las obras artísticas –especialmente a los estudios literarios– al tratarse de lenguajes específicos de comunicación. Estableciendo una analogía entre el lenguaje musical y el lenguaje literario se puede observar cómo la perspectiva semiótica ha supuesto un enriquecimiento para el estudio de las obras literarias, ya que una aproximación de este tipo:

[...] rompe con la idea formalista y estructuralista de la obra encerrada en sí misma, sin conexión con el exterior, y la pone en contacto con los demás sistemas de signos, especialmente las otras artes, con el autor y el receptor como extremos del proceso comunicativo, con la cultura en su devenir y también en un momento concreto y con los contenidos, reconociendo así la solidaridad entre expresión y significado. La Semiótica literaria, pues, parte del convencimiento semiótico general de que toda actividad humana (todo lo que el hombre hace) tiene un significado, y al concretar este convencimiento en el ámbito literario afirma que la obra literaria es una forma específica de creación de significado, es decir, es un modo de comunicación en el que intervienen: los signos [...], los sujetos que activan el proceso de comunicación y el contexto socio-histórico que determina el sentido de la obra²¹.

El enfoque semiótico aplicado a las obras literarias comprende un campo de estudio muy amplio y bastante complejo ya que requiere analizar todos los aspectos que dan sentido a la obra. Para ello es necesario considerar los elementos del propio texto, la relación que mantiene con otros textos y también la relación con aspectos extratextuales. De esta manera, un análisis semiótico del texto literario exige abarcar los siguientes aspectos:

1. Análisis de la formación semiótica del texto: cómo es organizado formalmente un texto para que tenga significado. 2. Análisis del proceso de producción de sentido: cómo es interpretado el texto por sus lectores, qué códigos hay que conocer para que sea posible la interpretación y qué condicionamientos extratextuales determinan el sentido que se le otorga al texto. 3. Relación del texto con el contexto en el que funciona²².

²⁰ Actualmente se tiende a unificar bajo el término «semiótica» las denominaciones comunes de semiología –de origen europeo– y semiótica –de origen anglo-americano–.

²¹ VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2ª ed. actualizada, 2012, p. 467.

²² *Ibid.*, p. 474.

Esta perspectiva semiótica de los textos literarios ha servido como modelo para el análisis de las obras musicales por parte de algunos autores, ya que existen ciertos paralelismos entre estas dos formas de lenguaje artístico. Esto supone, evidentemente, un enriquecimiento del análisis de la obra musical al reconocerla como un texto o como una estructura significativa. A este respecto, el musicólogo italiano Enrico Fubini señalaba en su historia de la estética musical lo siguiente:

Todo análisis semiológico es, indefectiblemente, un análisis estructural, si bien un análisis estructural, por el hecho de serlo, no es forzosamente semiológico. Si la semiología es la ciencia que se ocupa del estudio de los significados, toda indagación semiológica no podrá prescindir de efectuar la investigación a dos niveles: por un lado, ésta deberá articularse en torno al estudio del significante (o sea de la estructura analítica del fragmento musical en cuestión, de sus reglas internas, de su estructuración) y, por otro, en torno al análisis del significado (del fragmento musical en cuestión) dentro del mundo de la cultura²³.

De esta manera una semiótica musical ha de intentar abarcar todos estos aspectos dentro de su estudio, basando el análisis del discurso musical en su especificidad formal, en su funcionamiento, en su significado y en su relación con otros discursos. Para ello han resultado fundamentales las investigaciones aportadas desde otras especialidades, focalizando su atención en los aspectos lingüísticos de la música y en sus mecanismos de comunicación.

La semiótica musical se ha desarrollado en los últimos cuarenta años a partir de los distintos enfoques que han ofrecido otras disciplinas como la lingüística y los estudios literarios (teoría literaria, crítica literaria, retórica y narratología). Desde esta perspectiva, algunos autores han señalado las semejanzas que existen entre música y lenguaje, aportando nuevas teorías y diversas aproximaciones analíticas para tratar de explicar las obras musicales y su significado. A este respecto, conviene citar los influyentes trabajos del musicólogo Jean-Jacques Nattiez, quien ha sido un investigador pionero en el campo de la semiótica musical: *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris, 1975), y *Musicologie générale et sémiologie* (Paris, 1987)²⁴. A partir de la década de los años ochenta se han desarrollado también numerosos estudios en el ámbito de la musicología anglosajona, aportando una importante serie de textos acerca del significado de la música²⁵.

²³ FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. del italiano: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza Música, 1ª reimp., 2007, p. 503.

²⁴ Existe una traducción en lengua inglesa realizada por Carolyn Abbate, a saber: NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton University Press, 1990.

²⁵ Entre los principales autores en lengua inglesa se encuentran: Leonard G. Ratner, Robert Hatten, Raymond Monelle, Victor Kofi Agawu, Byron Almén, Eero Tarasti.

Uno de los propósitos planteados en este estudio supone la investigación de las estrategias compositivas de García Abril en sus obras orquestales, para tratar de identificar cómo y en qué medida son comunicativas, y al mismo tiempo analizar cómo está organizado el discurso musical para intentar arrojar luz sobre el problema de la forma musical. Para ello hemos recurrido a aspectos muy concretos que provienen de la semiótica, de la retórica y también de la narratología. Con el hecho de recurrir a estas disciplinas no pretendemos sustituir el análisis convencional de la forma musical, sino ampliarlo y enriquecerlo desde otras perspectivas. A la luz de este enfoque analítico de la obra musical, lo que verdaderamente nos interesa al tener como objeto de estudio el repertorio orquestal de García Abril no es el *qué* comunica o significa una obra determinada sino el *cómo*.

Enfoque retórico musical

La posibilidad de considerar la obra musical como una forma de discurso, nos remite necesariamente al sistema teórico de la Retórica. Conviene recordar que en la segunda mitad del siglo XX esta disciplina recobró un gran interés por parte de algunos teóricos –entre los que cabe destacar a Tzvetan Todorov y a Gérard Genette– y que hubo escuelas –como la del Grupo de Lieja– cuyo distintivo era precisamente la utilización de la retórica tradicional. El resurgimiento de esta antigua disciplina –que se conoce como Neorretórica– promovió nuevos estudios relacionados con la teoría del discurso. Así pues, desde este sentido renovado la Retórica se puede entender como una ciencia general de los discursos:

Considerada como disciplina científica, la Retórica tiene por objeto el estudio del discurso oratorio desde el punto de vista genético (producción del texto en sus diferentes fases u operaciones: invención, disposición, elocución, memoria y acción) y de su estructura interna (organización en partes: exordio, narración, argumentación y epílogo) y externa: en su relación con el emisor, el destinatario, el referente y el contexto²⁶.

A lo largo de una dilatada existencia como disciplina, la Retórica ha proporcionado un exhaustivo *corpus* teórico que se ha utilizado también para el estudio de la estructura textual:

La Retórica ha desarrollado a lo largo de su historia un completo instrumental teórico de total validez para el tratamiento del discurso persuasivo, pero también apropiado para el estudio de otros tipos de textos, pues la riqueza del planteamiento teórico de la Retórica ha hecho posible su extensión, perfectamente consolidada, al texto literario, y facilita ampliamente la explicación de la estructura del texto general y de su comunicación²⁷.

²⁶ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. «Retórica». En: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 6ª reimp., 2008, p. 925.

²⁷ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Retórica*. Madrid, Editorial Síntesis, 1991, p. 7.

La relación entre música y retórica cuenta con una larga tradición que se remonta al siglo XVI y que se prolonga hasta el XVIII de manera más o menos estable, en la que se produjo toda una elaboración teórica en una serie de tratados que se conocen con el nombre general de *musica poetica*. En el siglo XIX esta relación fue objeto de una desvalorización al ser considerada como artificiosa y por constreñir la libertad creativa del compositor que buscaba una expresión más personal. Sin embargo, hacia finales del siglo XX algunos teóricos y musicólogos se interesaron nuevamente por la recuperación de la retórica musical para lograr un mejor entendimiento de la música del pasado –principalmente la de los periodos barroco y clásico– y redescubrir asimismo su significado.

Aunque esta revalorización del sistema retórico musical se produjo principalmente para el estudio y análisis de los repertorios de los siglos XVII y XVIII, progresivamente se fue ampliando también al repertorio romántico y de principios del siglo XX. Es decir, abarcando también aquellos repertorios donde se suponía que el antiguo sistema ya no estaba operativo. Por tanto, resulta posible extender su campo de análisis hasta la música de nuestros días, principalmente en las obras de compositores que de un modo u otro tienen una mayor afinidad con el tipo de sintaxis heredado de la tradición clásico-romántica.

Antes de señalar los aspectos esenciales que nos interesan para el análisis del discurso musical, conviene recordar las fases que comprende el sistema retórico clásico:

La antigua Retórica distinguía cinco fases en la producción y emisión del discurso retórico: *inventio* (búsqueda y selección de argumentos), *dispositio* (estructuración y distribución de los materiales temáticos en el discurso), *elocutio* (elaboración lingüística del discurso), *memoria* (técnicas de memorización) y *pronuntiatio* o *actio* (exposición oral). Con anterioridad a estas cinco operaciones tenía que producirse otra, la *intellectio*, que remite al grado de conocimiento que tenía el orador sobre la materia a tratar en su discurso, sobre la situación que se le planteaba y sobre el grado de credibilidad del punto de vista que tenía que defender²⁸.

Así pues, las fases que se reconocen como operaciones constituyentes del discurso son las tres primeras: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. A su vez, estas fases son las que tienen un mayor interés para mostrar las semejanzas entre un discurso retórico y un discurso musical. Dentro del ámbito concreto de la producción del discurso es posible investigar en las obras musicales cuáles son las estrategias poéticas del compositor, analizar la estructura y observar el funcionamiento de los distintos elementos que la configuran.

La *inventio* consiste primordialmente en la búsqueda de las ideas y en la selección de argumentos, lo cual nos remite al origen de una obra musical a través de la investigación del

²⁸ VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*, p. 479.

proceso creativo. Un aspecto importante de esta fase se refiere a los *topoi*, o el conjunto de los lugares comunes. En la retórica clásica el *topos* es la expresión con que se designan «[...] ciertos temas o motivos convencionales que utilizaban, como recursos, los oradores y también los poetas, en la elaboración de sus discursos y poemas»²⁹.

La *dispositio* se corresponde con la fase que se encarga de ordenar y distribuir las ideas o materiales temáticos en el discurso, y por tanto nos remite al análisis de su estructura:

La *dispositio* considera las cuatro partes principales en que se divide el discurso retórico: el exordio, con la *captatio benevolentiae*, por la cual se intenta atraer al auditorio; la *narratio* (diégesis), o relato de los hechos, que puede seguir el orden en que se han sucedido (*ordo naturalis*) o arrancar no desde el principio, sino *in media res* (*ordo artificialis*); la *confirmatio* o valoración de los argumentos; el epílogo o *peroratio*, conclusión y cierre del discurso [...]³⁰.

Aunque algunos autores identifican un mayor número de partes en que se divide el discurso retórico, las principales quedan reducidas a cuatro: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Este esquema general funciona casi invariablemente para analizar cualquier tipo de discurso, incluido el musical. Sin embargo hay que tener en cuenta que no se trata de un esquema fijo, pues como bien ha señalado el musicólogo Rubén López Cano:

[...] la *dispositio* musical no debe considerarse como el molde formal preconcebido donde temas, motivos o sujetos se distribuyen, repiten o desarrollan disciplinadamente en un orden previsible y aprehensible desde la partitura. La *dispositio* se opone a la idea de forma musical como el bisturí con el que cómodamente se acostumbra disectar al organismo musical. La *dispositio* musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos en un espacio y a un público específicos³¹.

Por último, la *elocutio* es la fase que se encarga de organizar el discurso con elegancia, y por tanto «[...] concierne a la expresión, al lenguaje, a la elección de las palabras y figuras con que se ha de adornar el discurso»³². De esta manera nos remite al lugar de la elaboración y configuración del lenguaje, y en consecuencia al estilo individual que contiene una obra musical. Así pues, uno de sus aspectos más importantes concierne al empleo de las figuras

²⁹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. «Lugar común». En: *Diccionario de términos literarios*, p. 638.

³⁰ MARCHESE, Angelo / FORRADELLAS, Joaquín. «Retórica». En: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 8ª reimp., 2006, p. 349.

³¹ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, Amalgama, 2012, p. 80.

³² MARCHESE, Angelo / FORRADELLAS, Joaquín. «Retórica». En: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 349-350.

retóricas como parte de la elaboración del discurso. A este respecto, la figura retórico-musical se puede entender en su sentido original como:

[...] el proceso de transgresión a la regla musical que provoca que, en un contexto determinado, la forma «correcta» de la realización musical, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover los afectos del oyente³³.

Teniendo en cuenta esta perspectiva, se puede advertir que ciertos procedimientos musicales utilizados por algunos compositores –que nos parecen familiares y habituales– tienen su origen precisamente en la tradición de las antiguas figuras retórico-musicales. Por consiguiente, en determinados repertorios de la música actual es posible identificar algunas de estas figuras integradas en el discurso con una función puramente expresiva, principalmente aquellas que afectan al parámetro melódico.

Llegados a este punto, resulta importante señalar que el sistema retórico musical tuvo su origen en músicas con texto, pero gradualmente se fue incorporando también a la música instrumental como se ha demostrado en numerosos estudios. En el caso de nuestra investigación, que tiene como objeto de estudio un *corpus* de música puramente instrumental, estimamos oportuno recurrir a aspectos concretos que nos ofrece este sistema teórico para analizar el interior del discurso musical y los elementos que lo integran.

Criterios de análisis

Con el propósito de enriquecer el análisis de las obras orquestales que nos ocupan, examinando la estructura musical desde una perspectiva diferente, hemos considerado dos aspectos complementarios. Por una parte, el análisis tradicional que incluye el estudio de la armonía, el contrapunto, el tratamiento melódico (motivos, temas), el ritmo, la textura, el timbre, la orquestación, etc. Y por otra, el análisis del discurso musical a través del estudio de las distintas partes y elementos significativos de los que se compone.

Para llevar a cabo esta segunda parte de nuestro propósito analítico, nos hemos basado en un estudio del teórico y musicólogo estadounidense Victor Kofi Agawu, titulado *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music* (Oxford University Press, 2009). Se trata de una obra que consideramos fundamental en el campo del análisis actual, en la que su autor propone una metodología multidisciplinar que propone contemplar la obra musical como un discurso en sí mismo. Aunque su objeto de estudio se centra en la música del periodo

³³ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*, p. 97.

romántico, el modelo analítico propuesto ofrece la posibilidad de adaptarse a repertorios posteriores a los de la práctica común de la tonalidad³⁴.

Como punto de partida para emprender el análisis del discurso musical, Agawu establece seis categorías analíticas: «tópicos o *topoi*; comienzos, secciones centrales y finales; puntos culminantes; periodicidad (incluyendo discontinuidad y paréntesis); tres modos de enunciación, a saber: modo de habla, modo de canción y modo de danza; y narración»³⁵. Aunque estas categorías las propone el autor para explorar la música romántica, consideramos que pueden funcionar –de manera similar– para examinar la música orquestal de Antón García Abril desde esta perspectiva. Para nuestro estudio hemos reducido a cinco las categorías anteriormente citadas, ya que los «modos de enunciación» se han incluido dentro de los *topoi* musicales puesto que por su tratamiento más específico forman parte del conjunto de rasgos reconocibles en las obras del compositor. A continuación se ofrece una breve descripción de las categorías analíticas.

Desde que el musicólogo estadounidense Leonard G. Ratner redescubriera el concepto de «tópico» para la música del periodo clásico³⁶, se han ido sucediendo una serie de estudios que abordan esta cuestión. Partiendo de esta teoría, la idea de los «tópicos» –que nosotros preferimos llamar *topoi*– se corresponde con una serie de motivos característicos que son recurrentes, y por tanto reconocibles, en un determinado estilo o compositor. Desde este supuesto hay que tener en cuenta lo siguiente:

Para analizar una obra desde el punto de vista de su contenido tópico es necesario acceder a un universo previo compuesto de lugares comunes de estilo, conocidos por los compositores y sus audiencias. Los tópicos se reconocen sobre la base del conocimiento previo³⁷.

En este sentido, los *topoi* pueden considerarse como el conjunto de elementos expresivos que forman parte de un determinado estilo. De hecho algunos autores han elaborado diversos inventarios y se ha dispuesto de un universo del «tópico» para la música del periodo clásico, que por extensión también puede funcionar para la música romántica.

En lo que concierne a nuestro estudio, hay que señalar que esta teoría de los *topoi* también se ha aplicado al análisis de la música de compositores individuales, lo que ha

³⁴ De hecho el propio autor formula al final del trabajo un sugestivo análisis de la obra *Sinfonías de instrumentos de viento* (1920) de Igor Stravinski.

³⁵ AGAWU, Kofi. *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Trad. del inglés: Silvia Villegas. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 80.

³⁶ Véase: RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. New York, Schirmer, 1980.

³⁷ AGAWU, Kofi. *La música como discurso...*, p. 83.

permitido una mejor aproximación al estudio de un idiolecto particular. De esta manera se han elaborado registros de los *topoi* individuales de algunos compositores románticos y del siglo XX –como Liszt, Mahler o Bartók–, que indudablemente han ayudado a definir algunos de los rasgos distintivos en sus obras. Así pues esta noción del *topos* también sería equivalente al concepto de estilema. Es decir, apunta a construcciones peculiares que son recurrentes en un autor y que funcionan como elementos característicos de un lenguaje individual.

A partir de este concepto de carácter eminentemente estilístico, la identificación de los *topoi* musicales adquiere una función analítica relevante que puede ayudar a considerar aspectos muy diversos, pues como ha señalado Agawu:

Los tópicos pueden posibilitar una explicación de la forma o dinámica interna de la obra, su postura expresiva o incluso su estructura. El uso de tópicos idénticos o similares dentro de obras o entre obras diferentes puede brindar una visión de la estrategia de una obra o de aspectos más amplios de estilo. Y las formas de los tópicos individuales pueden enriquecer la apreciación de la calidad sonora de una obra dada y de la naturaleza de la retórica de un compositor³⁸.

Desde un enfoque semiótico, la teoría de los *topoi* permite distinguir con nitidez elementos estilísticos al confrontar distintas obras de un mismo compositor, ya que un análisis centrado en este aspecto: «[...] confirma el carácter único de una composición dada a la vez que hace posible una comparación del contenido material que podría permitir una evaluación de la afinidad entre grupos de composiciones»³⁹.

El modelo de análisis estructural basado en la tripartición «comienzos, secciones centrales y finales» puede resultar especialmente eficaz cuando se aplica al estudio de obras musicales que no obedecen a moldes preestablecidos, como es el caso de la mayor parte de las obras que nos ocupan. Es decir, este modelo se adapta mejor a aquellas obras que por sus características propias contienen un desarrollo de tipo discursivo.

En principio este esquema para el análisis podría resultar bastante simple como herramienta metodológica. Sin embargo, este modelo tripartito puede parecer demasiado obvio «[...] si se entienden los comienzos, secciones centrales y finales como ubicaciones temporales más que como *funciones* complejas con atributos convencionales y lógicos que operan en niveles diferentes de estructura»⁴⁰. Por lo tanto, es esencial tener en cuenta la organización y distribución temporal de todos los elementos que conforman la estructura en cada obra individual a fin de encontrar su propia lógica:

³⁸ *Ibid.*, pp. 86-87.

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

El análisis debe ocuparse de la auténtica naturaleza del material y reconocer el potencial de significación de los elementos constitutivos de la obra; resumiendo, debe responder a la lógica interna de la obra, no a la lógica designada que se asocia con la convención externa. Reorientar el pensamiento y escuchar de esta manera puede renovar nuestra conciencia del complejo dinamismo del material musical y enriquecer nuestra apreciación de la música como discurso⁴¹.

Este modelo de análisis estructural mantiene un vínculo evidente con las partes del discurso retórico, de tal forma que el comienzo de una obra –o introducción– se relaciona con el *exordium*; las secciones centrales con la *narratio*, *propositio*, *argumentatio*, *confirmatio*; y la sección final –epílogo o conclusión– se relaciona con la *peroratio*.

Como se sabe, el clímax o punto culminante corresponde al momento de mayor tensión o culminación de un proceso en una composición. Este punto álgido generalmente es producido por la interacción y acumulación progresiva de varios parámetros que confluyen a la vez: melodía, armonía, ritmo, intensidad, textura. En este sentido, el clímax es un aspecto importante de la sintaxis musical sobre todo a partir de la música del siglo XIX. A este respecto, Agawu ha señalado que: «Un punto culminante es un momento superlativo. Puede ser un momento de gran intensidad, un punto de extrema tensión o el lugar donde se libera definitivamente la tensión. Por lo general, marca un punto de inflexión en la forma»⁴².

La noción del clímax está vinculada con la *gradatio* del discurso retórico que consiste en un proceso escalonado y ascendente. Esta misma idea también nos remite al procedimiento inverso que a veces se denomina como anticlímax:

El término *climax*, que se emplea también como sinónimo de gradación ascendente, ha especializado su significado en algunos críticos para designar el punto culminante de ella o, en el relato, el punto de máximo interés. El *anticlímax* es, entonces, el trozo de discurso que se extiende entre el *clímax* y el cierre⁴³.

Una obra musical puede además contener uno o más puntos culminantes. Identificar estos puntos culminantes implica desvelar un aspecto significativo de la estructura de una obra, lo que afecta directamente a la percepción que se tiene de la forma musical. Por tanto, es conveniente examinar cómo se desenvuelven las curvas dinámicas en cada obra en particular, ya que desde esta perspectiva: «Los puntos culminantes transmiten un aspecto del perfil

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴² *Ibid.*

⁴³ MARCHESE, Angelo / FORRADELLAS, Joaquín. «Gradación». En: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 190.

dinámico de una composición. Su pertinencia puede variar de una obra a otra o de un contexto a otro. Pueden arrojar luz sobre la dimensión expresiva o la forma de una obra»⁴⁴.

La idea de la periodicidad es uno de los aspectos fundamentales para desarrollar este tipo de análisis, entendida como la sucesión de unidades sintácticas que son en sí mismas completas y significativas dentro del discurso musical. Esta idea de periodicidad se adapta con mayor flexibilidad al análisis de aquellas obras que no tienen una estructura prefijada y que se asemejan más a una estructura de tipo discursivo. En este sentido se puede establecer de manera general que: «Un *periodo* es un marco regulador cuya función es organizar el contenido musical. Todo enunciado musical de ciertas dimensiones debe fraccionarse en secciones más pequeñas para asegurar que sea comunicable y comprensible»⁴⁵.

Desde este punto de vista, un periodo puede contener una misma idea a través de una o varias frases, alejándose así de la idea normativa que establece un antecedente-consecuente. Asimismo los periodos pueden contener diferentes grados de cierre que pueden percibirse como abiertos o cerrados, según señalen algún tipo de puntuación dentro de la estructura.

Otro aspecto que subyace a esta idea de la periodicidad –y que generalmente no se toma en consideración– es la «discontinuidad». Este recurso sintáctico, que se produce habitualmente a través del contraste de los materiales musicales, puede devenir por el abandono de una idea y la irrupción de algo nuevo: «[...] a menudo experimentamos momentos en los que una cosa no lleva necesariamente a otra, en los que se interrumpe un proceso o se abandona un pensamiento o en los que una idea compositiva parece salir de la nada»⁴⁶. Un elemento tradicional de discontinuidad y cuya función estructural consiste en romper con las expectativas generadas es el *parenthesis*, una figura retórica que consiste en la inserción abrupta de una idea contrastante dentro del discurso:

Los paréntesis musicales son fragmentos cerrados dentro de las oraciones musicales; en sentido estricto, no son necesarios sintácticamente. Tanto la apertura como el cierre de un paréntesis se comportan como una discontinuidad respecto de los eventos previos y posteriores respectivamente⁴⁷.

Un último aspecto por describir es «la narración», que nosotros la entendemos en el sentido con el que la designa Gérard Genette, es decir, como el hecho de narrar en sí mismo,

⁴⁴ AGAWU, Kofi. *La música como discurso...*, p. 117.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 173.

como el acto narrativo y no en el sentido de una historia contada⁴⁸. Conscientes de la problemática y discusión que entraña el concepto de narratividad en música, este aspecto lo consideramos únicamente al nivel de una analogía que puede encontrarse entre un texto musical y un texto narrativo. De hecho, los aspectos analíticos anteriormente señalados de alguna manera implícita se refieren a una forma de discurso musical de tipo narrativo.

En este sentido el hecho puramente narrativo, desplegado en el interior del discurso, se puede entrever o distinguir en diversas dimensiones de la realidad musical, por ejemplo en el nivel melódico: «Una dimensión favorita es el proceso temático o motivico, en el cual un motivo inicial presentado como término sonoro se repite una y otra vez, guiando al oyente en cada momento y plasmando así la “narración” de la obra»⁴⁹. Otros parámetros en los que también sería posible percibir una narración en sí misma dentro del discurso musical, serían por ejemplo el timbre, la dinámica, la textura y la orquestación.

El análisis paradigmático

Otro procedimiento empleado para el análisis del discurso es el método paradigmático, propuesto por Kofi Agawu en su estudio semiótico sobre la música romántica. Este método analítico se basa en los modelos planteados por Jean-Jacques Nattiez, y que a su vez se derivan del análisis lingüístico. El método se establece a partir de los conceptos de paradigma y sintagma que el propio autor estadounidense define de la siguiente manera: «Un *paradigma* denota una clase de objetos equivalentes y, por ende, intercambiables. Un *sintagma* denota una cadena, una sucesión de objetos que forman una secuencia lineal»⁵⁰.

Así pues, el modelo de análisis paradigmático se fundamenta en dos conceptos esenciales: la repetición y la sucesión. La repetición de eventos dentro del discurso musical puede comprender tanto repeticiones exactas como inexactas, que se disponen dentro de un gráfico en forma de columnas que expresan identidad o afinidad. Por el contrario, las sucesiones de eventos que expresan diferenciación o contraste, se disponen dentro del mismo gráfico en forma de filas horizontales. Para ello es necesario segmentar previamente la obra en unidades significativas, o unidades de sentido, para después ordenarlas gráficamente siguiendo un criterio definido de equivalencias:

[...] un análisis paradigmático reúne por lo general las unidades significativas de una obra en grupos, columnas o paradigmas y dispone cada uno según un criterio explícito. El número y

⁴⁸ Véase: GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. del francés: Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989.

⁴⁹ AGAWU, Kofi. *La música como discurso...*, pp. 186-187.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 272.

contenido de los paradigmas así como la forma que adopte la sucesión sirven a su vez de base para interpretar el significado musical⁵¹.

La esencia del método paradigmático consiste en poner en relieve el privilegio de la repetición y la recurrencia, permitiendo examinar la estructura de una obra en virtud de sus procesos de continuidad y discontinuidad. Al mismo tiempo permite al analista captar la forma peculiar en la que está organizado el discurso musical de una obra particular:

[...] el enfoque paradigmático revela por lo general una circularidad en el proceso formal que sugiere una suerte de contraestructura respecto de la narración lineal más convencional. La interacción de las tendencias circulares y las lineales sirve para hacer más compleja nuestra visión de la naturaleza de la forma musical y del discurso musical⁵².

Con la intención de ejemplificar el método paradigmático proponemos el análisis del «Preludio» para piano, de Antón García Abril. Se trata de una pieza muy breve, de sólo diez compases y escrita para la iniciación al instrumento, que pertenece al primer volumen de los *Cuadernos de Adriana*. En el ejemplo A transcribimos íntegramente la pieza que vamos a examinar, contemplada como una estructura completa y autónoma. El primer paso consiste en segmentar la pieza siguiendo un criterio lógico y manifiesto: al tratarse de una microforma vamos a considerar cada compás como una unidad significativa o como un evento relevante dentro de la estructura. Una vez establecida la segmentación de la pieza, el análisis puede realizarse desde cuatro puntos de vista que examinaremos a continuación.

En primer lugar vamos a considerar el parámetro melódico como criterio de análisis. En el ejemplo B está representado en forma gráfica el análisis de la pieza basado en la identidad de alturas, que nos revela de forma inmediata los siguientes aspectos. Hay seis columnas que representan seis eventos de alturas diferentes. El orden de los eventos muestra con detalle dos procesos relevantes: la repetición inmediata (las unidades 3-4 son repetición de 1-2; y las unidades 7-8 son repetición de 5-6) y la progresión lineal de alturas (a las unidades 1-4 les siguen las unidades 5-8, y a éstas les siguen las unidades 9-10). Es decir, hay una reiteración en lo que se dice pero al mismo tiempo hay una intención de proseguir, de ir hacia delante sin posibilidad de retorno: hay dos sucesiones largas (unidades 3-6 y 7-10) que encadenan eventos diferenciados. Además, este esquema también nos indica que hay dos

⁵¹ *Ibid.*, p. 278.

⁵² *Ibid.*

unidades (9 y 10) que aparecen una sola vez, es decir nos muestra aquellos eventos que son únicos o excepcionales en la estructura.

EJEMPLO A. *Cuadernos de Adriana*, vol. 1, nº 3, «Preludio».

The musical score for 'Preludio' is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The notation is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of ascending quarter notes in each measure. The left hand (bass clef) plays a single bass note in measures 1-5 and a more complex pattern in measures 6-10, including some half notes and quarter notes.

EJEMPLO B. Estructura paradigmática del «Preludio» basada en la identidad de alturas.

This schematic score represents the structure of 'Preludio' based on pitch identity. It is divided into four systems, each containing two measures. The first system has measures 1 and 2, the second has 3 and 4, the third has 5 and 6, and the fourth has 7 and 10. The notation is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of ascending quarter notes in each measure. The left hand (bass clef) plays a single bass note in measures 1-4 and a more complex pattern in measures 5-10, including some half notes and quarter notes.

Prosiguiendo con el mismo parámetro, en el ejemplo C se encuentra representado de manera esquemática el análisis basado en el diseño melódico. Se puede observar que a partir de la unidad 5 este esquema es igual que el anterior. Sin embargo, lo más significativo en este caso es la recurrencia de un mismo motivo melódico (basado en cuatro notas ascendentes por

grados conjuntos) que ocupa el 40% de la estructura, abarcando casi la primera mitad de la pieza (unidades 1-4). A continuación le sigue un segundo motivo de ocho notas siendo el doble de largo que el anterior (unidades 5-6) y que se repite inmediatamente (unidades 7-8). Finalmente se produce un tercer motivo melódico de cinco notas (unidades 9-10) que funciona de manera conclusiva.

EJEMPLO C. Estructura paradigmática del «Preludio» basada en el diseño melódico.

The musical score illustrates the melodic structure of the «Preludio». It consists of three systems of staves. The first system shows measures 1, 2, and 3, each featuring a four-note ascending melodic motif in the right hand and a sustained bass note in the left hand. The second system shows measures 4, 5, and 6, where the motif is repeated. The third system shows measures 7, 8, 9, and 10, concluding the piece with a final five-note motif.

A continuación, vamos a considerar como criterio de análisis el parámetro armónico expresado de forma gráfica en el ejemplo D. Hay que subrayar que el «Preludio» presenta una textura contrapuntística a dos voces que lleva implícita una armonía de tónica y de dominante (la voz grave mantiene un *ostinato* en valores largos sobre las notas *do* y *sol*). De esta manera existen sólo dos clases de acordes o de funciones armónicas que se suceden de forma alterna: acorde de tónica (unidades 1, 3, 5, 7 y 10) y acorde de dominante (unidades 2, 4, 6 y 8). La

excepción de este proceso se encuentra en el penúltimo compás (unidad 9) que es donde se produce un aceleramiento del ritmo armónico con función cadencial, ya que este compás contiene los dos acordes (tónica y dominante).

EJEMPLO D. Estructura paradigmática del «Preludio» basada en la armonía.

The musical score consists of ten measures, numbered 1 through 10. Measures 1 through 8 are grouped into four pairs (1-2, 3-4, 5-6, 7-8). Each pair shows a four-note melody in the treble clef (C4, D4, E4, F4) moving in a stepwise fashion, while the bass clef contains a single, sustained note (C3). Measure 9 shows a two-note melody (C4, D4) in the treble clef, with the bass clef still containing the single note (C3). Measure 10 is a final cadence, showing a whole note chord (C4, E4) in the treble clef and a whole note bass note (C3) in the bass clef.

Por último vamos a considerar como criterio de análisis el parámetro del ritmo como se muestra en el ejemplo E. Desde el punto de vista de la organización rítmica, el «Preludio» consiste en una textura de cuatro notas contra una (tercera especie del contrapunto elemental). Esta organización rítmica de la pieza queda reflejada en la primera columna del gráfico (unidades 1-8). Sin embargo esta continuidad rítmica se rompe al final de la estructura, donde la unidad 9 presenta una textura de dos notas contra una (segunda especie del contrapunto elemental) que funciona como la cadencia que resuelve en la unidad 10.

EJEMPLO E. Estructura paradigmática del «Preludio» basada en el ritmo.

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



En un análisis más convencional –teniendo en cuenta el aspecto melódico de la voz principal– se podría argumentar que la estructura del «Preludio» consiste simplemente en dos frases de cuatro compases más una coda, y que su esquema sería el siguiente: A–B–Coda. Este esquema *per se* indica el contraste que existe entre las dos frases de la línea melódica, pero no refleja el *ostinato* de la voz grave que proporciona cohesión y unidad a las dos frases. Además, tampoco nos dice nada acerca de los procesos que se producen en el interior de la estructura tales como la repetición y la sucesión melódica.

En resumen, el método paradigmático puede revelar aspectos significativos de la estructura de una obra, dependiendo de los criterios que el analista considere en cada caso. Además puede mostrar la organización interna de determinados aspectos, ofrece la posibilidad de dar cuenta del grado de continuidad y discontinuidad de los eventos, y por último, permite confirmar o contradecir lo que expresa un análisis convencional.

A través de los ejemplos anteriores se ha pretendido demostrar la flexibilidad del método según el criterio de análisis adoptado, aplicado a una pieza breve para piano. Evidentemente para el análisis de obras musicales extensas, la segmentación puede realizarse en unidades sintácticas más amplias. En el caso del repertorio de obras orquestales de extenso formato que nos ocupa, este método de análisis sólo puede aplicarse de manera efectiva en aquellas obras, o pasajes musicales dentro de las obras, en las que predomina un discurso musical basado en la recurrencia de ideas. Por lo tanto el método paradigmático debe considerarse como una herramienta analítica más, que puede mostrar aspectos significativos del desarrollo y del contenido expresivo de una obra.

Estructura de la tesis

El presente trabajo consta de dos tomos organizados de la siguiente forma: el tomo primero contiene el cuerpo del trabajo que incluye una introducción, siete capítulos, las conclusiones, las fuentes y la bibliografía utilizada, y varios índices que ayudan a localizar distintas referencias (de obras, de ejemplos, de tablas, de gráficos, de ilustraciones, onomástico y general); el tomo segundo contiene exclusivamente los anexos del trabajo, que constituyen una importante fuente documental de esta investigación (catálogo específico de las obras orquestales, escritos del compositor y una selección de entrevistas).

El primer tomo comienza con la presente introducción en la que se ha desarrollado de forma exhaustiva el estado de la cuestión –desde los antecedentes hasta el estado actual del tema–, se ha expuesto la hipótesis, los objetivos científicos y la metodología, para concluir con el marco teórico de referencia que incluye los criterios de análisis. En este último

apartado se ha ofrecido un ejemplo del análisis paradigmático realizado a partir de una pieza breve de iniciación al piano escrita por el propio compositor.

En el capítulo primero se establecen los aspectos más importantes sobre los que se fundamenta el lenguaje orquestal del compositor, a partir de una exploración del contexto estético-artístico y cultural en el que se desarrolla. Comienza con una breve descripción cronológica en la que se citan las obras con orquesta compuestas a lo largo de su trayectoria creativa. A continuación se procede a examinar la idea de la música como lenguaje en la estética del compositor, para después describir las principales estrategias discursivas identificadas en sus obras orquestales. Por último examinamos la identidad cultural inherente a su música desde diversos aspectos y la interacción con las artes en el contexto general de la obra del compositor.

En el capítulo segundo se aborda de forma sistemática la técnica compositiva en las obras orquestales, con la finalidad de definir las características principales que configuran un estilo propio. Comienza con una exploración teórica de la dualidad existente entre técnica e intuición durante el proceso creativo del compositor, formulada a partir de sus propios escritos y también de los de otros compositores. A continuación se examinan las principales funciones estructurales de los aspectos armónico y melódico en el contexto de la música orquestal –incluyendo varios ejemplos que clarifican lo expuesto–, para finalmente determinar los aspectos más importantes acerca de la orquestación y la tímbrica.

El capítulo tercero está dedicado íntegramente a la exploración de los *topoi* musicales identificados en el conjunto de las obras orquestales que son objeto de este estudio, con la finalidad de establecer una clasificación de los mismos. Se ofrece una descripción detallada de cada uno de los *topoi*, incluyendo varios ejemplos ilustrativos extraídos principalmente de las propias obras orquestales y también de obras concertantes.

En el capítulo cuarto se trata con detenimiento el fenómeno de las prácticas de derivación musical a partir de otros textos musicales –incluyendo la intertextualidad– que se encuentran en las obras del compositor. En lo que se refiere al fenómeno conocido como música sobre música se examinan, de manera excepcional, dos obras orquestales que incluyen un instrumento solista. Finalmente, se incluye un breve análisis de las transcripciones realizadas para orquesta por García Abril a partir de obras de otros compositores.

Los capítulos quinto, sexto y séptimo están dedicados enteramente al análisis de las obras orquestales siguiendo un orden cronológico de composición. En el capítulo quinto se analizan las cuatro primeras obras para orquesta escritas en un periodo de tiempo que abarca poco más de dos décadas (1962-1985). En el capítulo sexto se analizan cinco obras

orquestales que ocupan una posición central dentro de su producción, escritas en la última década del siglo XX (1993-2003). El capítulo séptimo se ocupa de las cuatro últimas obras orquestales escritas a día de hoy en un periodo más breve de tiempo (2004-2010). De cada obra se ofrece una breve descripción analítica en la que se destacan los aspectos más relevantes del discurso musical, incluyendo un cuadro-resumen de la estructura de cada obra o movimiento individual y algunos ejemplos de fragmentos extraídos de las propias obras. Es importante señalar que el proceso de análisis de las partituras se ha realizado siempre a partir de la versión definitiva, ya que algunas de estas obras han sido revisadas posteriormente por el compositor. En los casos en los que se dispone de una grabación discográfica, también se ha añadido un gráfico de «forma de onda» de la obra en cuestión que permite apreciar de forma global la estructura dinámica en su transcurso temporal.

En las conclusiones del trabajo se exponen los resultados de la investigación y se da respuesta a las hipótesis planteadas en la introducción. Completan este estudio las fuentes (escritos del compositor, entrevistas, partituras y discografía) y la bibliografía consultadas.

Es importante precisar que en los capítulos dedicados al análisis de las obras orquestales, se remite en algunos casos a ejemplos musicales de otros capítulos. Por otra parte, debido a la imposibilidad de incluir como documentos anexos las partituras orquestales estudiadas en esta tesis, tanto por el volumen de obras como por motivos de derechos de autor, remitimos al lector a consultar las partituras del compositor publicadas por Bolamar ediciones musicales.

El segundo tomo, que completa este trabajo, consta de seis apartados de anexos que incluyen un catálogo específico de la obra orquestal de García Abril, las notas del compositor para las obras orquestales, la transcripción íntegra de una selección de los escritos del compositor –algunos inéditos– y una selección de entrevistas recopiladas a partir del año 1993 de varias publicaciones periódicas. Esta compilación de tipo documental se ha realizado exclusivamente con relación a los documentos considerados como esenciales para nuestro trabajo, por lo que constituyen una parte imprescindible del mismo.

Cabe destacar que en el apartado dedicado a las entrevistas también hemos incluido la transcripción íntegra de una entrevista-conversación –inédita– que mantuvimos con el compositor en diciembre de 2017, en la que se formularon y trataron aspectos puntuales relacionados con esta investigación.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO ESTÉTICO-ARTÍSTICO Y CULTURAL EN LA MÚSICA ORQUESTAL

1.1 Las obras para orquesta

La obra del compositor Antón García Abril se sitúa históricamente en el panorama de la música española del último tercio del siglo XX y de comienzos del siglo XXI. Su música contiene ciertas características que determinan y configuran un lenguaje individual que puede resultar reconocible. Observada con la perspectiva del tiempo transcurrido desde sus primeras composiciones hasta las más recientes, su música puede apreciarse como una tendencia complementaria o transversal a las vanguardias imperantes de la segunda mitad del siglo XX y no como una contraposición.

A comienzos de la década de 1970 García Abril se posicionó en una estética más tradicional, en una época en la que parecía quedar aislado de la primera línea de los compositores más avanzados o de vanguardia. A diferencia de la mayor parte de sus coetáneos, el compositor aragonés decidió continuar desarrollando un tipo de escritura pos-neoclásica evidenciada en la forma de emplear los componentes básicos del lenguaje musical –melodía, acordes, ritmo y textura–, y sobre todo sin rechazar las cualidades puramente expresivas del arte musical. Esta situación de relativo aislamiento estético en la que el compositor se mantuvo frente a la norma establecida por las vanguardias, cambió notablemente a finales del siglo XX al surgir de forma paralela una serie de corrientes neotonales que rompieron con la prominencia absolutista de la música no tonal¹, dando lugar a una multiplicidad de lenguajes independientes y coexistentes en la música occidental de principios del siglo XXI.

Con la finalidad de definir los principales componentes del estilo de García Abril, en el presente capítulo examinaremos diversos aspectos acerca de las características que definen el lenguaje del compositor en sus obras para orquesta. También abordaremos la cuestión de la identidad cultural y la interacción con las artes en el contexto general de la obra del compositor. A continuación ofrecemos una breve descripción cronológica de su trayectoria creativa a través del repertorio de sus obras sinfónicas.

¹ Incluso en compositores que estuvieron al frente de las vanguardias como es el caso paradigmático del polaco Krzysztof Penderecki (1933), que a partir de los años noventa compone en un estilo neorromántico.

1.1.1 Etapa de formación y primeras obras

Antón García Abril, nacido en Teruel el 19 de mayo de 1933, es una de las figuras más representativas del panorama actual de la música en España. Su formación musical la inició en el Conservatorio de Valencia (1948-52), dedicándose fundamentalmente al piano. Durante los últimos años de estancia en la capital valenciana entró en contacto con Manuel Palau, de quien recibirá las primeras clases de composición. En 1952 se traslada a Madrid para estudiar en el Real Conservatorio de Música (1952-57), donde cursa estudios de composición con Julio Gómez y de contrapunto y fuga con Francisco Calés. A su llegada a Madrid también entra en contacto con los compositores Jesús Guridi, Óscar Esplá y Federico Moreno Torroba, de quienes recibirá consejos y lecciones de composición.

En esa misma época, y siendo todavía alumno en el conservatorio madrileño, asiste a los cursos de verano de la Accademia Musicale Chigiana de Siena (1954-56), donde realiza estudios de composición con Vito Frazzi, de dirección de orquesta con Paul Van Kempen, y de música cinematográfica con Angelo Francesco Lavagnino. En esos años escribe la *Sonatina* para piano (1954), que es su primera composición publicada y también figura como la primera en el catálogo de obras, y la *Cantata a Siena* para coro y orquesta (1955), obra con la que obtiene el premio del Concurso Internacional de Composición de Siena².

Una vez concluidos los estudios en el conservatorio, y como parte del proceso de búsqueda de formas de expresión más personales, el compositor se siente atraído por el aprendizaje y asimilación de técnicas de la música de vanguardia. Por aquellos años el interés que suscitaba la música de vanguardia extranjera surgió como una auténtica necesidad de renovación del lenguaje musical en España.

Dos hechos significativos incluyen al compositor en los movimientos de vanguardia en el contexto musical de Madrid, a finales de la década de 1950. En primer lugar, el hecho de haber sido miembro fundador del Grupo Nueva Música en 1958, formado en torno al crítico musical Enrique Franco, e integrado por Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Manuel Moreno-Buendía, Fernando Ember, Antón García Abril, y al que pronto se incorporarían Carmelo Alonso Bernaola, Miguel Alonso y José Peris. En segundo lugar, la participación activa en el Aula de Música del Ateneo, dirigida por el crítico musical Fernando Ruiz Coca, donde se interpretaban y analizaban obras recientes y se debatía en torno a la música de vanguardia tanto de compositores extranjeros como de los propios compositores españoles.

² La obra, con texto de Joaquín Achúcarro y del propio compositor, ha sido retirada del catálogo.

Durante esos años compone el *Concierto para instrumentos de arco* (1962), que figura en el catálogo del compositor como la primera obra orquestal, siendo además la primera obra importante escrita bajo la influencia de nuevas técnicas de composición. También compone *Tres canciones españolas* para voz y orquesta (1962), sobre textos de Federico García Lorca, en un lenguaje más nacionalista. Tras varios años inmerso en la composición de su primera gran obra concertante, concluye el *Concierto para piano y orquesta* (1963) escrito por encargo de Radio Nacional de España y cuyo estreno tuvo lugar en Madrid en 1966.

Sin dar por concluida la etapa de formación, y con el afán de profundizar en la técnica contemporánea, asiste a los cursos que Goffredo Petrassi³ imparte en la Accademia di Santa Cecilia di Roma (1963-64), donde estudia el sistema dodecafónico a través de la composición, el análisis musical y la práctica de la orquestación. Las obras más significativas fruto de la estancia en Italia son el *Cantico delle creature* para cuarteto vocal, coro y orquesta (1964)⁴, sobre textos de San Francisco de Asís, y el *Homenaje a Miguel Hernández* para voz y orquesta (1965), compuesto a partir de estructuras seriales. Durante el año que reside en la capital italiana viene a España para contraer matrimonio con Áurea Ruiz, en mayo de 1964.

La etapa de formación de García Abril se cierra con la composición de dos obras muy distintas entre sí y opuestas en cuanto a su planteamiento técnico y estético, como reflejo de su inconformidad hacia la técnica serial con la cual no termina de sentirse identificado. La primera de ellas, *Tres piezas para doble quinteto y percusión* (1968)⁵, es una obra instrumental compuesta sobre estructuras seriales y que fue estrenada en Washington dentro del IV Inter-American Music Festival. Por el contrario, *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti* para voz y orquesta (1969), es una obra en la que domina un lenguaje musical cercano al folclore andaluz que emana del propio texto de los poemas.

Este periodo formativo se caracteriza por la búsqueda permanente de un lenguaje que se adapte a una forma de expresión personal mediante el aprendizaje y asimilación de técnicas tonales, modales, atonales y seriales. Estos lenguajes armónicos se enfrentan y se contraponen a la vez entre una y otra obra, no de forma antagónica sino complementaria, lo que conducirá finalmente al compositor a través de la reflexión y el análisis del hecho musical a la ruptura definitiva con las técnicas del serialismo hacia finales de la década de los años sesenta.

³ El compositor italiano Goffredo Petrassi (1904-2003) fue titular de los cursos de perfeccionamiento en composición de la Accademia di Santa Cecilia di Roma de 1960 a 1978.

⁴ Con esta obra obtuvo en 1965 el premio Tormo de plata de la IV Semana de Música Religiosa de Cuenca.

⁵ La obra ha sido retirada del catálogo del compositor.



Ilustración 1. Grupo Nueva Música (Madrid, 1958). Fernando Ember, Ramón Barce, Enrique Franco, Manuel Moreno-Buendía, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort y Cristóbal Halffter.



Ilustración 2. Ensayo del *Cántico de «La Pietà»* (Auditorio Nacional de Música, 1990). Montserrat Caballé, Pedro Corostola y Antón García Abril.



Ilustración 3. Estreno del ballet *La gitanilla* (Teatro de la Zarzuela, 1996). Antonio Márquez, Lola Greco, Antón García Abril, Luis Antonio García Navarro, José Granero y Miguel Narros.

1.1.2 Consolidación de un lenguaje propio

Dos circunstancias personales y decisivas señalan el inicio de un nuevo periodo creativo: el nacimiento de su primer hijo –en 1969– y el nombramiento como profesor de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1971, consiguiendo por oposición la cátedra de Composición y Formas Musicales en 1974, y que mantendrá hasta su jubilación en 2003. A estos primeros años como docente en el conservatorio corresponde la composición de *Hemeroscopium* para gran orquesta (1972), y de las obras concertantes *Cadencias* para violín y orquesta (1972), *Concierto aguediano* para guitarra y orquesta (1976) y *Homenaje a Sor* para guitarra y orquesta (1978). También la música vocal adquiere protagonismo hacia finales de los setenta con la composición de dos cantatas: el *Cántico de «La Pietà»* para soprano, violonchelo, órgano, coro y orquesta de cuerda (1977) y *Alegrías* para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta (1979).

En marzo de 1982 es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que leerá su discurso de ingreso titulado *Defensa de la melodía* el día 4 de diciembre de 1983. Tras conocer y entablar una amistad con el gran director de orquesta Sergiu Celibidache compone el concierto para orquesta titulado *Celibidachiana* (1982), por encargo de la Orquesta Nacional de España. A este le sigue un nuevo ciclo de canciones titulado *Canciones asturianas* para voz y orquesta (1984), sobre textos populares y de José León Delesta. Del mismo año es el ballet *Danza y tronío* (1984), escrito a partir de partituras originales de Luigi Boccherini y de Antonio Soler, fruto de un encargo del Ballet Nacional de España. Extraídas de este ballet surgen las piezas *Introducción y fandango* para orquesta (1984), y las *Tres sonatas para orquesta* (1984). Un año después compone la suite para pequeña orquesta *Canciones y danzas para Dulcinea* (1985) y el *Concierto mudéjar* para guitarra y orquesta de cuerda (1985).

En 1986 el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) le encarga la composición de la ópera *Divinas palabras* sobre la obra homónima de Ramón María del Valle-Inclán, para ser estrenada en la reapertura del Teatro Real de Madrid prevista inicialmente en 1992. El proceso creativo de la ópera le lleva seis años (1986-92) viendo su culminación en el año previsto, pero será en 1997 cuando tenga lugar su estreno. Durante los años de composición de la ópera, y paralelamente a ésta, escribe la cantata *Salmo de alegría para el siglo XXI* para soprano y orquesta de cuerda (1988), sobre un texto de Rafael Alberti, y el *Himno de Aragón* para coro y orquesta (1989), compuesto por encargo como Himno oficial de la Comunidad Autónoma de Aragón.



Ilustración 4. Ensayo de *Divinas palabras* (Teatro Real, 1997). Plácido Domingo, Antón García Abril, José Carlos Plaza y Antoni Ros Marbà.

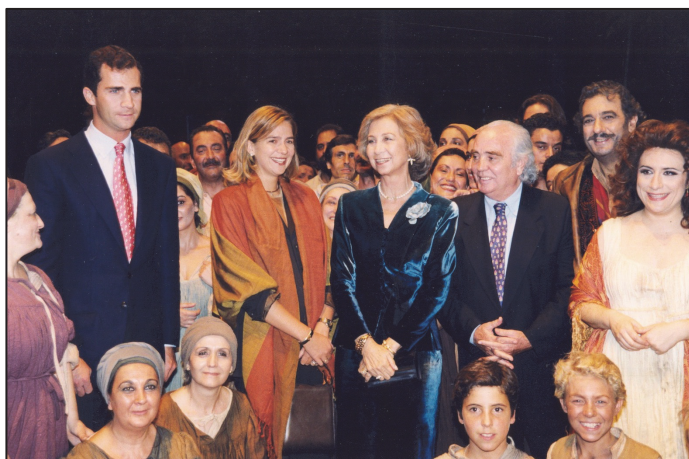


Ilustración 5. Estreno de *Divinas palabras* (Teatro Real, 1997). El Príncipe de Asturias, la infanta Doña Cristina, S.M. la reina Doña Sofia, Antón García Abril, Plácido Domingo e Inmaculada Egido.



Ilustración 6. Entrega de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes por SS.MM. los Reyes de España (Santiago de Compostela, 1999).

La primera obra sinfónica importante escrita desde la culminación de la ópera, es un nuevo ciclo de canciones en lengua gallega. Se trata de las doce *Canciones xacobeas* para voz y orquesta (1993), sobre textos de poetas gallegos. Del mismo año es la composición de *Cantos de pleamar* para orquesta de cuerda (1993), obra estrenada en el IX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

Coincidiendo con su sesenta aniversario, en 1993 le son concedidos dos importantes reconocimientos dentro del ámbito de la música española: el Premio Nacional de Música y el Premio Fundación Guerrero de Música Española. A partir del verano de 1993 comienza a impartir la enseñanza de Sinfonismo y Música actual en los cursos internacionales de música española «Música en Compostela». En mayo de 1995 es elegido miembro correspondiente de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, siendo nombrado por unanimidad Académico de Honor en enero de 2003. También es elegido correspondiente de la Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada (1997), de la Academia Nacional de las Bellas Artes de la República Argentina (2000), y de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (2001).

Continuando con la trayectoria creativa, García Abril escribe el concierto *Nocturnos de la Antequeruela* para piano y orquesta de cuerda (1996), y la *Balada de los Arrayanes* para piano (1996), ambas obras dedicadas a Manuel de Falla en el 50 aniversario de su muerte. En el mismo año nace un nuevo ballet basado en la obra homónima de Miguel de Cervantes, *La gitanilla* (1996), escrito por encargo del Ballet Nacional de España para ser estrenado en el Teatro de La Zarzuela. La cantata *Lurkantak* para coro y orquesta (1997) fue escrita por encargo del Orfeón Donostiarra para conmemorar el centenario de su fundación, recurriendo esta vez a temas del folclore tradicional vasco.

Este periodo se caracteriza por la consolidación de un lenguaje personal a partir del rechazo de las técnicas seriales y alejado de la línea seguida por las vanguardias de ese momento. El estilo del compositor adopta técnicas provenientes de la tradición musical, que desarrolla y adapta con gran flexibilidad integrándolas en un lenguaje personal donde los procesos melódicos adquieren una importancia significativa. A través de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes el compositor reafirma su postura estética a partir de procesos melódicos entendidos en un sentido amplio. Asimismo, la creación de la ópera *Divinas palabras* representa una síntesis de múltiples experiencias adquiridas en obras anteriores. La incursión del compositor dentro del género lírico compagina el desarrollo adquirido de las técnicas vocal y orquestal en favor de una extensa obra dramática.



Ilustración 7. Ensayo con la Orquesta Filarmónica de Málaga (2001).



Ilustración 8. Acto de investidura como doctor *honoris causa* por la UCM (Foto ABC, 03.06.2003).
John H. Elliott, Teresa Berganza y Antón García Abril.



Ilustración 9. L Curso universitario internacional de música española «Música en Compostela» (2007).
Antón García Abril, Manuel Carra, Héctor Oliva y Myriam Soulard.

1.1.3 Nuevas formas de expresión

La puesta en escena de la ópera *Divinas palabras*, con libreto de Francisco Nieva, marca un punto de inflexión en la trayectoria del compositor. Fue estrenada en los actos de reapertura del Teatro Real de Madrid el 18 de octubre de 1997. La nueva producción del Teatro Real contó con Plácido Domingo e Inmaculada Egido, en los papeles principales, y con la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección musical de Antoni Ros Marbà. Al año siguiente del estreno de la ópera, termina la composición de *Alhambra* para orquesta (1998, rev. 2002), obra encargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín para conmemorar el setenta y cinco aniversario de su fundación. Para la celebración del sesenta y cinco aniversario del director de orquesta Rafael Frühbeck de Burgos compone la pieza orquestal *FdB 65 «Carta a un amigo»* (1998), en la que felicita al director a través de un mensaje cifrado en la propia partitura. Ese mismo año, el Ministerio de Educación y Cultura concede al compositor la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes⁶.

Por encargo de la VII edición del Otoño Musical Soriano nace el *Concierto de las Tierras Altas* para violonchelo y orquesta (1999). La extensa página orquestal titulada *El Mar de las Calmas* (2000), fue compuesta por encargo del XVII Festival Internacional de Música de Canarias. La década de los noventa comprende otro hecho interesante al recuperar obras orquestales anteriores a partir de la revisión y actualización de la partitura. Estas obras son el *Cántico de «La Pietà»* cantata para soprano, violonchelo, coro y orquesta (1993, segunda versión) y el *Concierto para piano y orquesta* (1994, segunda versión).

A comienzos del siglo XXI, la búsqueda de nuevas formas de expresión conduce al compositor a crear un ciclo de dobles conciertos, tomando como punto de partida la dualidad instrumental de los solistas y las posibilidades técnicas y expresivas que conlleva. El ciclo se inicia con el *Concierto de la Malvarrosa* para flauta, piano y orquesta de cuerda (2001) y *Juventus* para dos pianos y orquesta (2002), y termina con el *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras y orquesta (2003)⁷. Las *Tres escenas del ballet «La gitanilla»* para orquesta (2003) forman un tríptico sinfónico extraído de algunos números del ballet escrito en 1996. Por encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid compone una nueva cantata titulada *Cántico de las siete estrellas* para coro y orquesta (2004), sobre un texto escrito por el propio compositor.

⁶ La entrega de este galardón tuvo lugar en la Iglesia de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, bajo la presidencia de SS.MM. los Reyes de España, el 22 de junio de 1999.

⁷ Para un análisis detallado de los dobles conciertos véase: OLIVA BAEZ, Héctor. «Los dobles conciertos de Antón García Abril: análisis y estudio del proceso creativo». Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad Autónoma de Madrid, 2005.



Ilustración 10. Antón García Abril en su estudio (2018).



Ilustración 11. Ensayando con Ainhoa Arteta la cantata de *Divinas palabras* (2018).



Ilustración 12. Ensayo de *Lurkentak* con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (2018).

En el año en que se conmemora el setenta aniversario del compositor es investido doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid⁸, y también recibe el Premio Aragón 2003 otorgado por el gobierno de esta comunidad. Además, es nombrado director de la primera edición de la Cátedra Manuel de Falla en 2003, organizada por la Junta de Andalucía. Un año después de su jubilación como docente le es otorgada la Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el 22 de noviembre de 2004. En diciembre de 2005 el Ministerio de Educación y Ciencia le concede la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio.

Por encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, para conmemorar el centenario de su fundación, escribe el concierto para orquesta titulado *Memorandum* (2004). *Alba de soledades* para orquesta –escrita en 2006 y revisada en 2010– nace como una transformación sinfónica a partir de una obra originalmente escrita para violín y guitarra. De manera similar, *Alba de los caminos* para piano y orquesta de cuerda (2007) consiste en una adaptación de la versión original para piano y cuarteto de cuerda. En 2007 realiza la orquestación de dos ciclos de canciones para voz y piano compuestos anteriormente: *Cuatro canciones sobre textos gallegos*, sobre poemas de Rosalía de Castro y Álvaro de las Casas, y *Tres canciones de Valldemosa*, con textos de Antonio Gala. En 2008 realiza también la orquestación de *Canciones del jardín secreto* sobre textos de poetas árabe-andaluces⁹.

1.1.4 Hacia la plenitud de un lenguaje

En el año 2006 el compositor recibe el Premio Iberoamericano de la Música «Tomás Luis de Victoria», considerado como uno de los galardones más prestigiosos de la música concedido a autores en el ámbito de Iberoamérica. Asimismo, la Comunidad de Madrid ofrece su reconocimiento al compositor otorgándole el Premio de Cultura 2007 en la modalidad de música. Ese mismo año también es investido doctor *honoris causa* por la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. Además, la Universidad de Alcalá de Henares lo nombra Miembro Honorífico del Claustro Universitario de las Artes en 2009.

Las páginas sinfónicas más recientes escritas a día de hoy son los conciertos *Guadalquivir* para quinteto de metales y orquesta (2011), *Cantos de Ordesa* para viola y orquesta (2012), *Poemario* para violín y orquesta de cuerda (2015), *Variaciones sobre las*

⁸ El acto de investidura tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad Complutense, el 2 de junio de 2003. En el mismo acto también fueron investidos como doctores la mezzosoprano Teresa Berganza y el historiador e hispanista británico John H. Elliott.

⁹ La autografía en formato digital de la orquestación de estas tres obras vocales ha sido realizada por el autor de esta tesis, siguiendo exhaustivamente el proceso de orquestación con todo tipo de indicaciones por parte del compositor.

Siete canciones populares de Manuel de Falla para violonchelo y orquesta (2015, rev. 2017); y las obras orquestales *Lumen* (2008), compuesta por encargo de la Orquesta Filarmónica de Málaga, y *Variaciones concertantes* (2010) que nace por encargo de la Real Filharmonía de Galicia. Estas dos últimas obras sinfónicas han sido revisadas por el autor en 2013, del mismo modo que los conciertos *Nocturnos de la Antequeruela* en 2011, *Cadencias* en 2015 y *Poemario* en 2018.

El año en que se conmemora el ochenta aniversario del compositor se programan numerosos conciertos y homenajes, destacando el concierto de celebración en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el ciclo de recitales en España y el extranjero organizado por el Instituto Cervantes. En octubre de 2014 recibe la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, como reconocimiento por su extensa filmografía para la que ha compuesto más de doscientas bandas sonoras.

Como homenaje por el ochenta y cinco aniversario del compositor, la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española ofrece un concierto monográfico en el Auditorio de San Lorenzo de El Escorial. En dicho homenaje se interpreta la versión definitiva de *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla*, así como el estreno de una monumental cantata para soprano, coro y orquesta basada en varias escenas de su ópera *Divinas palabras* –que incluye extensos pasajes sinfónicos–, en torno al personaje femenino de Mari-Gaila que actúa como protagonista de esta nueva versión de la obra¹⁰.

El más reciente periodo creativo se caracteriza principalmente por una depuración de la técnica buscando una mayor claridad y concisión en la escritura orquestal. Lo anterior se puede corroborar por el hecho de haber sometido a una exhaustiva y profunda revisión varias obras anteriores y de reciente creación, con el objeto de precisar en la partitura la forma más inteligible de expresar las ideas musicales.

Dentro del amplio abanico de obras en las que García Abril ha utilizado una formación orquestal –música escénica, conciertos, cantatas, ciclos de canciones, música para el cine y la televisión–, este estudio se centra sólo en la música compuesta para orquesta sinfónica sin voces ni solistas, al considerar que la obra puramente orquestal del compositor representa una de las mayores aportaciones al género sinfónico en el ámbito de la música española.

¹⁰ El concierto-homenaje tuvo lugar en el Teatro-Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, por la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, el Coro de la ORCAM y la soprano Ainhoa Arteta bajo la dirección de Miguel Ángel Gómez Martínez, el 27.04.2018.

1.2 La música como lenguaje en la estética de García Abril

En la historia del pensamiento musical, el problema de considerar la música como un lenguaje ha sido objeto de numerosas discusiones y diatribas que han involucrado tanto a especialistas como a los propios compositores. Paralelamente a éste surge el inevitable problema del significado musical y su comunicación, que a su vez ha suscitado toda una serie de controversias y argumentos diametralmente opuestos. Con respecto a esta cuestión en la influyente obra de Leonard B. Meyer publicada hace más de medio siglo, *Emotion and meaning in music* (Chicago, 1956)¹¹, el autor señalaba que:

Los argumentos y debates de los especialistas en estética, los experimentos y las teorías de los psicólogos, y las especulaciones de los musicólogos y compositores, todavía continúan y constituyen una amplia indicación de que los problemas del significado musical y de la comunicación están presentes entre nosotros¹².

Esta afirmación del musicólogo estadounidense continúa vigente en la actualidad si se examina la infinidad de trabajos realizados que giran en torno a esta cuestión a través de las investigaciones más recientes aportadas por la musicología comparada, la semiótica musical y la musicología cognitiva. En relación con la controversia suscitada acerca del significado de la música, el mismo autor señalaba que: «Los debates en cuanto a qué comunica la música se han centrado en torno a la cuestión de si puede designar, describir o, de alguna otra forma, comunicar conceptos referenciales, imágenes, experiencias y estados emocionales»¹³.

En un estudio más reciente el musicólogo Kofi Agawu ha realizado una exploración de la naturaleza del significado de la música, desde la perspectiva de la teoría musical, en el que señala que los significados son contingentes y que reciben una entidad crítica sólo en situaciones culturales específicas. Sobre la vigencia del problema del significado en la música ha señalado lo siguiente:

Las preguntas fundamentales acerca de la ontología de la música nunca han recibido respuestas definitivas. Qué es la música, qué significa y cómo se plasma ese significado; qué es el significado y, ante todo, por qué nos interesa el significado musical¹⁴.

¹¹ El trabajo de Leonard B. Meyer constituye una obra fundamental para el estudio de la psicología de la percepción musical. Desde su primera publicación esta obra ha sido citada profusamente por musicólogos y compositores.

¹² MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Trad. del inglés: José Luis Turina. Madrid, Alianza Música, 3ª reimp., 2013, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ AGAWU, Kofi. *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Trad. del inglés: Silvia Villegas. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 15.

Sin pretender abarcar la cuestión del significado de la música, los siguientes párrafos se limitan a señalar algunas de las ideas expresadas por el compositor Antón García Abril en relación con su lenguaje compositivo y el contexto en el que se desarrolla. Por tanto, el interés principal recae en explorar los mecanismos del lenguaje musical que se producen en las obras orquestales del compositor, partiendo del análisis de la música desde una perspectiva de tipo discursivo, pues como bien ha señalado Agawu:

Los temas que plantea el significado musical son complejos y es conveniente abordarlos dentro de contextos cuidadosamente delimitados. Porque si bien nadie duda de que el quehacer musical es o puede ser significativo y satisfactorio, como tampoco de que los procesos y productos resultantes tienen significación para quienes participan, ya sean compositores, intérpretes u oyentes [...] ¹⁵.

Entre los creadores del siglo XX han existido notables discrepancias en lo que se refiere a la capacidad de comunicación de la música, y en consecuencia a que dicho lenguaje pueda llegar a ser comprendido por el público. Por un lado, se encuentran los compositores que compartían la idea de que solamente un grupo reducido de personas llegaría a entender y valorar su obra, rechazando cualquier tipo de comunicación con el público. Esta tendencia se fue agudizando notablemente a medida que avanzaba el siglo XX. Por otra parte están los compositores que sostenían la creencia de que la comunicación es uno de los objetivos primordiales de la música. A este respecto el compositor estadounidense Aaron Copland señalaba que este objetivo permanece muchas veces oculto, aun en compositores que han puesto menos énfasis en la comunicación:

Diga lo que diga [el compositor], cabe suponer que aunque el deseo de comunicarse no figure entre sus prioridades de manera consciente, en realidad, cada paso que da hacia la lógica y la coherencia de la composición es un paso hacia la comunicación ¹⁶.

Antón García Abril pertenece indudablemente a este segundo grupo de compositores, ya que siempre ha reconocido una capacidad comunicativa de la música. Por consiguiente, y con el objeto de realizar una aproximación al pensamiento estético de García Abril, hay que partir de la premisa de que el compositor considera que la música es un lenguaje –aunque sea de forma metafórica– y que por tanto posee una cualidad comunicativa o expresiva. Al considerar que se trata de un lenguaje el compositor ha manifestado que la música debe

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Citado en: HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*. Trad. del inglés: Carme Castells. Barcelona, Global Rhythm Press, 2008, p. 124.

cumplir con esta función comunicativa en el oyente, y para ello reconoce que los principales elementos del lenguaje musical heredados de la tradición clásico-romántica son ineludibles y además eficaces para que la música pueda ser significativa. Sin embargo, el compositor no escribe para el público, sino que lo hace partícipe de las «emociones» que experimenta durante el proceso creativo a través de un lenguaje que pretende ser comprensible:

Yo escribo la música que me gustaría oír. Un compositor escribe para uno mismo. Escribiendo para ti y dentro de tu propia sensibilidad, dependerá de lo que quieras escuchar tú mismo el que puedas o no proyectarlo sobre los demás. Lo que yo quiero para mí es la emoción, y la emoción me gusta hacerla partícipe a los demás. No es que yo entienda que no hay que contar con el público, ni muchísimo menos, pero el compositor escribe para sí mismo, la música que le gustaría escuchar, y al mismo tiempo desea hacer partícipe al público de esa emoción que se siente al escribir la obra en concreto. Es un ofrecimiento que se hace a los demás. Es un deseo de comunicar a los demás aquello que has vivido y has sentido¹⁷.

En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado en 1983, García Abril afirmaba que la melodía es el parámetro principal de identidad musical y el elemento más idóneo para la comunicación a través de su fuerza expresiva. Estableciendo una analogía con el lenguaje común, exponía lo siguiente:

El lenguaje hablado se vale de la palabra como medio de comunicación y entendimiento. Cada palabra está llena de significado y contenido, y de su ordenación dependerá la expresión de cada sentimiento. De la misma forma el contenido musical debe ser ordenado desde la melodía, equivalencia de la palabra en el lenguaje hablado. El orden y contenido de los sonidos melódicos se define como el vehículo de comunicación sin el cual difícilmente el mensaje será inteligible. [...] El abandono de la melodía sistemáticamente puede provocar la desaparición de la música como lenguaje de comunicación. En todo caso, el oyente, actuará como elemento contemplativo de un objeto sonoro¹⁸.

Sobre la base de esta misma idea, en un artículo más reciente el compositor realizaba una reflexión crítica acerca del desarrollo de la música en la segunda mitad del siglo XX, señalando que las vanguardias –de los años cincuenta y sesenta– rompieron con los elementos tradicionales del lenguaje musical:

Siempre he defendido que la música es, fundamentalmente, un lenguaje. Y como tal, debe ser capaz de comunicar. Por desgracia, si bien la vanguardia de aquel tiempo descubrió nuevos mundos sonoros, su programa se tornó un paradigma que todo compositor debía cumplir. Desde esta perspectiva de aparente modernidad, fueron puestos en discusión los elementos constructivos

¹⁷ MATEOS MORENO, Daniel. «Entrevista a Antón García Abril». En: *Filomúsica*, Revista de publicación en Internet, nº 24, enero de 2002.

¹⁸ GARCÍA ABRIL, Antón. *Defensa de la melodía*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, RABASF, 1983, pp. 23-24.

de la gran música. Elementos que han perdurado con sus propias variantes a lo largo de los siglos: la melodía y el ritmo, el contrapunto y, desde luego, la armonía como motor de la música¹⁹.

El musicólogo Enrico Fubini al hablar en esta misma línea acerca del pluralismo y la confusión del lenguaje musical surgido en torno a las vanguardias de mediados del siglo XX, así como de la actitud de ruptura total y radical con la tradición emprendida por parte de estos compositores, sostenía lo siguiente:

Se ha dicho que la vanguardia de estas últimas décadas [de los años cincuenta y sesenta] vive en ruptura radical con la tradición y por tradición debe entenderse, sobre todo, lenguaje. Donde hay lenguaje hay historia, hay tradición; la vanguardia, en su negación de la historia, vive su negación del lenguaje. La vanguardia puede sobrevivir, o mejor dicho, ha podido sobrevivir, sólo mientras ha durado ese proceso ininterrumpido de negación, de negación incluso de sí misma²⁰.

Las décadas a las que alude el musicólogo italiano coinciden con el periodo de formación de García Abril, quien vivió en primera persona la irrupción de estos movimientos de vanguardia cuando empiezan a conocerse en España. Hay que recordar que los estudios en el Conservatorio de Madrid los concluye en 1957, y un año después se crea el Grupo Nueva Música que se va a diluir en torno al foro activo que representó el Aula de Música del Ateneo de Madrid. A comienzos de la década siguiente comenzó a experimentar en algunas de sus composiciones con los procedimientos seriales aprendidos principalmente en Roma con Goffredo Petrassi. El propio compositor recordaba en una entrevista aquel periodo que marcó de forma decisiva su trayectoria creativa:

Los compositores jóvenes anhelábamos conocer en profundidad el contenido de las obras que nos transmitían sensaciones nuevas y todos aquellos sistemas compositivos desconocidos hasta ese momento: serialismo, aleatoriedad, música electrónica, música concreta, música objetual, constructivismo o estructuralismo, y un sinfín de ismos. Todos estos sistemas producían en nosotros sentimientos contradictorios. Algunos jóvenes compositores siguieron estas teorías y técnicas que rompían totalmente con los procedimientos compositivos del pasado; otros, aprovechando el conocimiento de aquello que los nuevos sistemas compositivos nos brindaban, investigamos sobre las posibilidades de abrir caminos en donde la libertad fuera la auténtica razón del arte²¹.

¹⁹ GARCÍA ABRIL, Antón. «Arte y experimentación en la música contemporánea». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 676, 2006, pp. 33-34.

²⁰ FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Trad. del italiano: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza Música, 3ª ed., 2004, p. 190.

²¹ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro entre los seres humanos», entrevista. En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 87, 2011, p. 8.

En otra entrevista García Abril comentaba que la mayor parte de los compositores de su generación se dejaron influir por las corrientes de Darmstadt, quedando de alguna manera desconectado del lenguaje de vanguardia: «Y no porque yo haya reaccionado a contracorriente ante un procedimiento muy respetado por mí. Me di cuenta de que yo no podía expresarme en ese lenguaje. Técnicamente me conducía a una forma de componer que no entendía como mía»²². En esa misma entrevista el propio compositor se sitúa en el bando de quienes piensan que no se debe abandonar jamás lo melódico, dejando constancia de cuál ha sido su posición estética y asegurando desde este punto de vista que:

La verdadera música, para serlo, debe reunir ciertas condiciones que le son inherentes. Para algunos todo vale, y yo creo que muchas de las obras llamadas musicales no lo son, al estar desposeídas de las expresiones y formas de continuidad discursiva necesarias para que su lenguaje sea entendido. Los contenidos son esenciales²³.

La afirmación anterior podría generar algunas discusiones, pero sirve para clarificar algunas de las ideas por las que el compositor rechazó la vanguardia de ruptura con la tradición de la segunda mitad del siglo XX. No obstante hay un punto esencial que nos interesa subrayar, y es la tesis en la que hace referencia a las «formas de continuidad discursiva» como una condición ineludible para entender el lenguaje musical de una obra. Precisamente el enfoque de analizar la música del compositor como una continuidad de las partes de un discurso, es una de las hipótesis de trabajo planteadas en este estudio. Otro punto que nos parece interesante es cuando se refiere a que los «contenidos» de una obra son esenciales, puesto que el autor considera como condición de una música significativa y perdurable que la obra «[...] encierre un mensaje artístico culto y emocional. Si no tiene emoción y el lenguaje no es culto, la obra no tiene posibilidades de sobrevivir»²⁴.

Desde el momento en que García Abril asume esta concepción de la música como un lenguaje, ha manifestado su intención de crear una música comunicativa. Ahora bien, ¿qué pretende comunicar a través de la música y con qué finalidad? El propio compositor lo ha expresado de la siguiente manera:

A través de toda mi obra, he pretendido que mi música se manifieste, siempre, portadora de un mensaje de espiritualidad. La belleza intrínseca de la música me ha conducido por sus caminos en la búsqueda permanente de un lenguaje actual. [...] En todo momento he proclamado el valor de la

²² RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 71-72.

²³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

música como forma de entendimiento entre los seres humanos. Por ser arte y ciencia, nos eleva a las más altas aspiraciones estéticas, a la vez que estimula nuestra curiosidad intelectual. La música es la suprema representación del orden. Se manifiesta como revelación del misterio de nuestras almas. Se expresa como el lenguaje del amor, como concepto universal de nuestros más nobles sentimientos y deseos de comunicación²⁵.

Al mencionar reiteradamente esta cualidad comunicativa del arte musical, el compositor hace referencia al conjunto de su obra incluyendo naturalmente a la música instrumental. Cuando una obra contiene un texto poético, dramático o un argumento –en el caso de un ballet–, la música tiene una función complementaria y recíproca con el propio texto con el que interactúa. Pero cuando se trata de música puramente instrumental, el texto es la música en sí misma y por tanto tiene una capacidad similar de comunicación y de expresión a través de sus propios contenidos melódicos, armónicos, etc.

Otro aspecto a destacar es el que ha expresado García Abril en varias ocasiones acerca de que su lenguaje musical se fundamenta en la libertad creativa –desprovisto de sistemas y de procedimientos compositivos ordenados–, al considerar que el arte representa en sí mismo una manifestación auténtica del sentido de la libertad. Sin embargo, también ha revelado que dentro de ese espacio de libertad creadora tiene unos límites muy claros como compositor, los cuales reflejan en buena medida su pensamiento estético:

En el caso de la creación musical, cada compositor marca sus propias limitaciones –si las cree necesarias– para desarrollar su pensamiento. Las mías están muy claras: huyo de la violencia, no soporto el ruido, la brutalidad sonora me aleja de su propio mensaje; creo en el *acorde* como impulso de todas las derivaciones, melódicas, contrapuntísticas, tímbricas (color orquestal); defiendo la *melodía* y su evolución como elemento irremplazable para que exista una natural comprensión de la música. Ésta, siendo por naturaleza un arte abstracto, es portadora de un mensaje siempre pleno de modernidad. Por su idiosincrasia, no necesita seguir ciertos movimientos de abstracción afines a otras manifestaciones artísticas. Mi filosofía como creador puede ser discutida, como cualquier otra forma de comunicación artística²⁶.

De esta manera el propio compositor fija su posición estética en el panorama de la creación actual, al desarrollar en sus obras un lenguaje personal más próximo a la continuidad de la tradición que a la búsqueda de innovaciones sonoras. En otra entrevista más reciente el compositor se reafirmaba en sus convicciones acerca de los límites marcados en su propio lenguaje como creador, señalando al respecto que:

²⁵ GARCÍA ABRIL, Antón. «Discurso en la entrega del VII Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” 2006» [Discurso inédito].

²⁶ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro...», pp. 9-10.

[...] cuando la música ya no está en relación con las sensaciones de belleza tal y como yo las entiendo [...] aparecen mis límites. Si salgo hacia el ruido, ahí no entro. Avanzar, para mí, significa avanzar en un lenguaje propio y de comunicación y continuidad en la creación musical. Cuando este avance se acerca a procedimientos que de alguna manera se convierten en un lenguaje incomprensible para quienes la reciben, no me interesa. Y ya no por incomprensible, sino porque puede ser incluso agresivo para el conocimiento, estética y percepción artística de quien lo recibe... yo creo que ahí, sobre todo cuando el propio compositor percibe ese momento en el que no puede ir adelante, es la limitación²⁷.

Así pues, resulta evidente que para García Abril el valor de la expresividad de emociones y sentimientos en su música es esencial como condición para que una obra pueda ser comunicativa. Al situarse en la continuación con la tradición, el compositor eligió un camino en el que ha mantenido como principio el sentido de libertad –siempre en contra de sistemas compositivos impuestos– y a través de un lenguaje propio sólo delimitado por su propia sensibilidad artística:

La historia de la composición nos convierte en herederos de un pasado y de un presente brindándonos inmensas posibilidades de elección. He procurado elegir de esta magna herencia todos aquellos avances históricos coincidentes con mi sensibilidad de artista y mis credos humanísticos. Insisto: no creo en la música desprovista de sentimientos artísticos; la música, por su propia naturaleza, es portadora de valores de belleza. El sentido de libertad que he mantenido como fundamento de mi estética se hace patente con meridiana claridad en mi posición ante imposiciones fruto de una moda, que –como todas las modas– son pasajeras. [...] Creo que cada compositor tiene el derecho irrenunciable de elegir su camino y no hay ninguno de ellos que no podamos transitar, siempre que nuestra dirección tenga metas novedosas²⁸.

Por otra parte, hay que señalar que García Abril se ha opuesto siempre a la idea de la música programática en sus obras instrumentales. Si bien es cierto que los títulos asignados a algunas de sus obras pueden dar la impresión de que se trata de composiciones con algún tipo de contenido programático. En cambio, el compositor ha expresado que la música pura no necesita ninguna clase de apoyo argumental, aunque en ocasiones la propia percepción musical del oyente le puede conducir a percibir argumentos inexistentes:

Hay quien ha puesto trama incluso a una fuga de Bach. Yo mismo he tenido experiencias de ese tipo, y he oído juicios en los que se construía un relato que, supuestamente, pretendía contar musicalmente. No me parece mal esa postura imaginativa siempre que ayude al oyente a compenetrarse con la composición: en una pieza no poemática, la libertad inventiva del receptor es absoluta. Pero en un carácter definido, la música se basta para comunicar la emoción precisa sin necesidad de pretextos argumentales²⁹.

²⁷ LAHOZ, Gonzalo. «Antón García Abril: a la música se llega por la música», entrevista. En: *Platea Magazine*, publicación en Internet, 1 de diciembre de 2017.

²⁸ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro...», p. 13.

²⁹ GARCÍA ABRIL, Antón. «Arte y experimentación en la música contemporánea», p. 36.

El compositor también ha señalado su falta de interés hacia la música descriptiva, del mismo modo que ha rehuido la imitación de la naturaleza. Aun cuando varias de sus obras tienen un título que remite a algún lugar específico, por citar como ejemplos el *Concierto de la Malvarrosa* o el *Concierto de Gibralfaro*, el compositor afirma que no existe en absoluto una vocación descriptiva. En una obra más reciente como es el caso del concierto para viola *Cantos de Ordesa*, donde toma como punto de partida para su composición un breve texto literario y la contemplación del Valle de Ordesa –ubicado en el Pirineo aragonés–, el compositor insiste en la ausencia de significados referenciales señalando que la obra «[...] no pretende, en absoluto, ser música descriptiva, sin embargo no puedo negar que todos los impulsos recibidos ante la contemplación de tan inmensa belleza han sido la motivación para crear estos *Cantos de Ordesa*»³⁰.

El hecho de relacionar muchas de sus obras con lugares geográficos determinados o aludiendo incluso a fenómenos de la naturaleza, como en la pieza orquestal *Cantos de pleamar*, es una constante que se encuentra desde sus primeras composiciones además de ser una fuente de inspiración. Por tanto, este tipo de obras con un título claramente evocativo se encuentran desvinculadas de cualquier función referencial o descriptiva, pues como ha afirmado el propio compositor:

Tampoco puede dissociarse de mi obra el interés por la naturaleza. Y, sin embargo, no se trata de una transferencia de sonoridades silvestres, ni de una evocación en clave de poema sinfónico. No me atrae la perspectiva folclórica de la naturaleza, sino su importancia fundamental en la vida humana. Obviamente, todo artista recrea vivencias propias, y en mi caso, desde una postura religiosa, planteo la visión cosmosófica del mar, de las constelaciones, de esa grandeza que me hace sentir unido al mínimo espacio de nuestra especie dentro del universo³¹.

A través de esta aproximación al pensamiento estético de García Abril, se podría inferir que lo que el compositor entiende como una propiedad «comunicativa» del lenguaje musical se refiere, más exactamente, a la cualidad expresiva de la música puesto que sus obras no transmiten mensajes ni describen cosas concretas. Por otra parte, cuando el compositor alude al «contenido» de una obra propia, de ninguna manera está sugiriendo que se trate de un contenido referencial específico o que designe algo concreto, puesto que como se ha visto anteriormente los contenidos extramusicales son inexistentes en sus obras instrumentales. Por el contrario, el compositor se refiere a los propios contenidos intramusicales, no designativos ni descriptivos, que configuran la obra musical.

³⁰ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 04.10.2012.

³¹ GARCÍA ABRIL, Antón. «Arte y experimentación en la música contemporánea», pp. 36-37.

En este contexto se podría afirmar entonces que el compositor concibe la creación musical como un lenguaje comunicativo y a la vez autónomo, el cual no responde en absoluto a una finalidad práctica –el mero hecho de comunicar– sino a una finalidad esencialmente estética. Esta concepción de la música, que comunica significados tanto emocionales y estéticos como intelectuales, sería uno de los principales nexos que conectan la música del compositor con la tradición musical.

Según lo expuesto anteriormente, y atendiendo a las posiciones estéticas de los distintos compositores señaladas por Leonard B. Meyer, el pensamiento musical de García Abril podría identificarse con el grupo de los «expresionistas» quienes creen, del mismo modo que los «formalistas», que «[...] el significado de la música descansa en la percepción y la comprensión de las relaciones musicales desplegadas en la obra de arte», y cuyo significado es principalmente intelectual, pero argumentando además que «[...] estas mismas relaciones son capaces, en cierto sentido, de estimular sensaciones y emociones en el oyente»³².

1.3 Estrategias discursivas en las obras orquestales

Uno de los aspectos más interesantes que plantean las obras orquestales de Antón García Abril es el estudio de la forma musical. Partiendo de este enfoque analítico sus obras dan la impresión de estar escritas desde un planteamiento bastante libre, particularmente las obras orquestales de gran formato articuladas en un único y extenso movimiento. Examinar esta cuestión como punto de partida del análisis musical, puede contribuir a definir un aspecto fundamental del estilo del compositor. En los siguientes párrafos trataremos esta cuestión realizando una aproximación al problema de la forma musical, para después analizar los procedimientos y modos en que se articula el discurso orquestal. Finalmente examinaremos las principales estrategias de tipo discursivo que pueden identificarse en las obras para orquesta escritas por el compositor.

1.3.1 El problema de la forma

El concepto de «forma musical» lo entendemos aquí como un proceso que involucra a todos los elementos que configuran una obra específica a través de su organización sonora y su percepción en el tiempo. En este sentido conviene distinguir el concepto de «forma musical» del de «estructura musical», definiendo este último de manera general como la

³² MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*, pp. 24-25.

yuxtaposición ordenada de las partes y secciones de una obra³³. En un interesante artículo sobre esta cuestión, el musicólogo francés Yvan Nommick realiza una nítida distinción entre forma y estructura señalando al respecto que:

Cuando representamos una obra musical mediante esquemas [...] no estamos hablando de su forma, sino de su esqueleto, de su estructura, y no del discurrir de esta obra en el tiempo y el espacio y de todas las relaciones e interacciones, verticales y horizontales, que existen y se producen entre los diferentes materiales y parámetros que la conforman³⁴.

Por lo tanto, sólo a través de un análisis que considere todas estas relaciones e interacciones existentes podremos aproximarnos a comprender la forma, es decir, el funcionamiento peculiar y único de una obra musical:

El conocimiento, la experiencia, las herramientas analíticas, la intuición, y a veces la matemática, pueden ayudarnos a poner en evidencia la estructura precisa de una obra, tanto en su globalidad como en sus detalles, pero en este caso sólo estamos hablando de su esqueleto, no de la totalidad de su forma. Si medimos esta estructura, es decir si calculamos las proporciones relativas de sus partes y de sus secciones, nos acercamos a lo que es su percepción en el tiempo, pero sólo el análisis detallado de sus tensiones y distensiones, y de las interacciones entre todos sus parámetros, nos permitirá acercarnos a lo que es su forma, como organismo sonoro vivo y capaz de transmitir sensaciones y emociones, pudiendo ser éstas puramente musicales, sin ningún tipo de trasfondo programático o descriptivo³⁵.

La mayor parte de las obras para orquesta de García Abril presentan *a priori* una «forma libre», es decir, que no están basadas en modelos prefijados ni en esquemas tradicionales. Con la excepción de algunos movimientos de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea*, todas las piezas orquestales de gran formato plantean una estructura compleja, no prescriptiva, que se encuentra definida sólo a través de sus propios materiales. En un breve e interesante artículo, publicado en el diario *ABC* en 1993, el compositor escribía de manera convincente lo siguiente:

No es un hecho aislado la obra de un compositor, ni brota espontáneamente. Para expresar su pensamiento musical, necesita ser portador de una herencia musical varia, para que, a través de ella, iniciar el primer proceso creacional. En este proceso, la máxima aspiración deberá ser

³³ Según el diccionario de la RAE *online*, el término «estructura» puede significar: 1. Disposición o modo de estar relacionadas las distintas partes de un conjunto. 2. Distribución y orden de las partes importantes de un edificio. 3. Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc. (fecha de consulta: 5 de febrero de 2018).

³⁴ NOMMICK, Yvan. «De la sección áurea a la geometría fractal. ¿Qué medimos: la forma musical o la estructura?». En: *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés, Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones, 2013, p. 146.

³⁵ *Ibid.*, p. 157.

desprenderse poco a poco de las formas recibidas, y crear obras despojadas de influencias y que se correspondan con un pensamiento personal, comunicativo, auténtico y perdurable³⁶.

En general, este planteamiento de la forma musical «despojada de influencias» es característico en buena parte de los compositores de los siglos XX y XXI, quienes han mantenido como precepto que ninguna obra puede ser igual a las anteriores. Desde esta perspectiva, el compositor también ha señalado más recientemente que: «Cada obra responde exclusivamente al tipo de estructura que te has propuesto»³⁷. Así pues, cada obra contiene una estructura propia e irrepetible y por tanto analizar dichas obras desde el enfoque de los esquemas tradicionales puede resultar inadecuado y poco eficaz. A este respecto García Abril ha afirmado lo siguiente:

[...] la mayoría de los compositores del siglo XX hemos pretendido que cada obra se cierre más en sí misma, sea más hermética. Y, sobre todo, que no se repita. En cada obra tienes que pensar qué haces, cómo lo haces, por qué lo haces, y eso va de alguna manera mermando la composición de obras casi mecánicamente iguales, como ocurrió con frecuencia en el siglo XVIII e incluso en el XIX³⁸.

Como resulta evidente, esta característica entraña ciertas dificultades para explicar la forma musical de las obras del compositor desde un planteamiento tradicional. Además, el problema se acentúa si se toma en cuenta la considerable extensión de algunas de sus obras, en las que las estructuras esquemáticas tradicionales resultan poco satisfactorias e incluso inapropiadas ante la imposibilidad de ajustarse a este tipo de música. Por este motivo hemos considerado la posibilidad de recurrir a herramientas analíticas procedentes de otras formas de discurso –no musicales– que faciliten una aproximación a este tipo de obras.

Algunas ideas y conceptos provenientes del complejo aparato teórico del discurso verbal, podrían ser adecuados para analizar estructuras musicales extensas desde otro punto de vista diferente del análisis convencional. Por otra parte, la teoría de la narratología puede aportar también una serie de elementos analíticos que de alguna manera se pueden adaptar al análisis de estructuras musicales complejas que siguen, más o menos, una trayectoria lineal en su discurrir en el tiempo.

³⁶ GARCÍA ABRIL, Antón. «¿Adónde el camino irá?». En: *Cultural del diario ABC*, Madrid, 30 de julio de 1993, p. 34.

³⁷ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista...*, p. 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 68.

1.3.2 Discurso y narratividad musical

Anteriormente hemos visto que García Abril considera que una obra musical debe contener expresiones y formas de continuidad discursiva. Esta pauta señalada por el compositor sugiere la posibilidad de examinar sus obras, de manera recíproca, como un discurso musical. En consecuencia correspondería también analizar de qué formas se articula dicha continuidad en sus obras para orquesta.

Para realizar una aproximación a este tipo de análisis, Kofi Agawu aporta una serie de estrategias y de herramientas analíticas que consideramos adecuadas para nuestro propósito. Como punto de partida de esta indagación, Agawu establece tres sentidos diferentes para el término «discurso», a saber:

- 1º La concepción de la obra musical como una secuencia de eventos
- 2º La analogía con el discurso verbal
- 3º El discurso entendido como el habla de una disciplina

En un primer sentido, la obra se aprecia como una progresión o encadenamiento de eventos –un gesto, una idea, un motivo, e incluso una textura– que se desarrollan de una forma coherente y ordenada. Entender una obra musical como si se tratase de un discurso, implica «[...] entenderlo como un conjunto de eventos que se suceden unos a otros y se relacionan entre sí, conformando un todo que produce una impresión significativa en el oyente»³⁹. El segundo sentido está relacionado con el anterior y se establece en una analogía con el análisis lingüístico en varios niveles. El tercer sentido proviene del pensamiento postestructuralista e incluye lo que decimos sobre una composición específica. En este sentido, «[...] el discurso implica actos de metacrítica. La composición musical se comenta a sí misma al tiempo que se constituye en discurso del analista. Tanto el comentario interior de la obra [...] como el comentario externo del analista se incorporan al análisis del discurso»⁴⁰.

Considerando pues el primer sentido del término, corresponde al analista segmentar la obra musical en eventos o acontecimientos significativos –que llamaremos periodos– con la finalidad de analizar las distintas secciones que configuran la estructura. Esta secuenciación de eventos y acontecimientos musicales, desplegados en el interior de la estructura musical, puede comportar asimismo procesos significativos que crean expectativas, pues como ha señalado Meyer: «[...] un acontecimiento musical (sea un sonido, una frase o una sección

³⁹ AGAWU, Kofi. *La música como discurso...*, p. 21.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

completa) tiene significado porque señala y nos hace esperar otro acontecimiento musical»⁴¹. Como marco normativo consideraremos a los periodos como unidades completas que contienen una idea musical. Algunas veces inician o continúan un proceso, y en general suelen ser proporcionalmente irregulares y heterogéneos en cuanto a sus materiales.

Segmentar en periodos las obras de García Abril para su análisis no resulta una tarea complicada. Esto se debe a que el compositor ya lo hizo de alguna manera al estructurar el discurso musical en partes y secciones bien diferenciadas y contrastadas. Las ideas melódicas, la variedad de texturas, la orquestación y los continuos cambios de *tempi* señalan muchas veces el comienzo de un nuevo acontecimiento musical.

Al examinar desde esta perspectiva las obras orquestales de García Abril, podría decirse que el compositor traza una disposición en la que los materiales melódico-rítmicos transcurren de forma lineal a través de un desarrollo de tipo discursivo. Al no existir una descripción programática, a menudo se tiene la sensación de que subyace una especie de narratividad en la forma en la que transcurren los acontecimientos musicales.

La narración musical como metáfora supone otro enfoque plausible en el análisis de las obras orquestales del compositor. El término «narración» puede designar tanto el acto de contar una historia como la propia historia contada, y es en el primer sentido como puede considerarse para el análisis musical atendiendo a los conceptos que ofrece la narratología contemporánea. A este respecto, la teoría del relato de Gérard Genette aporta una distinción de tres elementos constitutivos:

- a) La *historia* es la serie de acontecimientos que constituye el contenido narrativo de un relato. b) El *relato* propiamente dicho: es el enunciado verbal, el discurso o texto narrativo en el que se expresa dicha historia. c) La *narración*: es el acto de narrar o de producir el texto [...]⁴².

Al margen del contenido narrativo y del propio relato, el sentido en que entendemos la narración como parte del discurso musical es precisamente el hecho de narrar en sí mismo. En las obras orquestales de García Abril se puede apreciar que los materiales melódicos y rítmicos actúan como hilo conductor del discurso musical. Los acontecimientos musicales se suceden de forma similar a una narración, guiados por el parámetro melódico y a través de texturas orquestales contrastantes. Desde este enfoque el discurso musical transcurre sin

⁴¹ MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*, p. 54.

⁴² ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. «Narratología». En: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 6ª reimp., 2008, pp. 717-718.

necesidad de contar una historia. Sin diégesis ni contenido extramusical lo que puede percibirse es el mero hecho narrativo.

Por otra parte, hay que señalar que García Abril no suele utilizar en sus obras un desarrollo temático, en el sentido tradicional del término *durchführung*, como el que aparece en la «forma sonata» de la sinfonía clásico-romántica⁴³. De hecho, la elaboración temática no existe como tal en las obras orquestales del compositor. En su lugar, utiliza otro tipo de procedimientos como la repetición variada, la iteración gestual y la transformación continua y contrastada de los materiales motivicos. A título de ejemplo se puede señalar la parte final de la obra orquestal *Hemeroscopium*, donde un mismo motivo se transforma y evoluciona mutando su aspecto y carácter en la interacción con otros parámetros musicales.

No obstante, en la mayoría de las obras orquestales del compositor se produce un tipo de discurso en el que los eventos y acontecimientos musicales se suceden siguiendo una trayectoria lineal en su transcurso temporal. De alguna manera el discurso, de carácter episódico, funciona siguiendo un orden en la narración de acontecimientos que conduce inexorablemente hacia un final o conclusión. Este tipo de discursividad se puede identificar en las obras para orquesta de gran formato y en las obras concertantes estructuradas en un único movimiento. Como ejemplo característico puede citarse el concierto para piano *Nocturnos de la Antequeruela*, que incluye una connotación narrativa en la propia partitura. El compositor ha expresado sus intenciones creativas al referirse a un «anhelo narrativo» y a una «descripción poética» como procedimientos compositivos de la obra:

Los *Nocturnos de la Antequeruela* pertenecen a ese momento de nuestra trayectoria que nos impulsa de forma irresistible a escribir una obra que, dando vida a expresiones y sentimientos plenos que esperaban ese instante que tan calladamente aparece en nosotros, la emoción se erige como culminación de nuestra existencia, como historia apasionada y lírica de nuestros afectos, como anhelo narrativo de todo aquello por lo que sentimos pasión, seducción y amor. Mi obra bien podría titularse «Nocturnos y Constelaciones de la Antequeruela», aspira a ser descripción poética del encantamiento ante el éxtasis contemplativo de la noche, ante la fascinación magnética de la visión del sonoro silencio del firmamento, máxima aspiración de perfección. [...] Nada tienen los *Nocturnos de la Antequeruela* de música programática, entendido desde un concepto tradicional, pero algo o, tal vez, mucho de narración de un recorrido emocional y espiritual entendido desde mi propia visión y sentimiento del nocturno. La partitura se desarrolla en un solo impulso pero he querido acotar el camino introduciendo algunos apuntes poéticos que puedan servir de faro para transitar por el camino sobre las estrellas, sobre la plenitud del vacío de la esfera infinita, desde el vuelo de la luminosa oscuridad de la noche⁴⁴.

⁴³ El término alemán *durchführung*, que corresponde a la sección de desarrollo dentro de la forma sonata, hace referencia a que los elementos temáticos son guiados o conducidos a través de distintas modulaciones y técnicas como la reelaboración y la fragmentación.

⁴⁴ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 23.08.1996.

Los «apuntes poéticos» a los que se refiere García Abril organizan la obra en nueve secciones sucesivas y contrastantes, produciendo una linealidad narrativa de manera análoga a la que se produce en un relato. De este modo la estructura se percibe como un encadenamiento de acontecimientos musicales, generando una serie de expectativas que unas veces se resuelven y otras se frustran. A continuación presentamos en la tabla 1-1 las distintas secciones que estructuran la obra. Al prescindir de cualquier tipo de recapitulación en la estructura global, imposibilita trazar un cuadro paradigmático. Las únicas iteraciones gestuales se producen en el interior de algunas secciones a un nivel local, por ejemplo en el «Nocturno I» y en la «Constelación II».

TABLA 1-1. Estructura de *Nocturnos de la Antequeruela*.

Calmadamente 1-59	Caminos de la noche 60-145	Nocturno I 146-185	Constelación I 186-214	Nocturno II 215-348
La plenitud del silencio 349-458	Constelación II 459-522	Soledad 523-646	Caminos de la luz 647-691	

Por el contrario, en otras obras orquestales del compositor se puede identificar un tipo de discurso en el que la reiteración de acontecimientos musicales da la impresión de seguir una trayectoria circular. En estos casos los procedimientos de la repetición variada y de la transformación continua adquieren un estatus significativo dentro de la estructura. En estas obras se tiene la sensación de que el hecho narrativo se vuelve redundante al reconstruir sus propios contenidos, como si de alguna manera se ralentizara.

A este respecto hay que señalar que en las obras para orquesta de García Abril el principio de «recapitulación» no existe en el sentido de las formas tradicionales como en el caso de la sinfonía. Es decir, el compositor no vuelve a narrar algo que ya ha sido enunciado con anterioridad, aunque en un sentido estricto de la percepción musical ninguna repetición textual vuelve a escucharse de la misma manera. En vez de recapitular, y lo hace en muy

pocas ocasiones, el compositor utiliza como recurso la repetición parcial y modificada de ciertos pasajes que no siempre coinciden con el comienzo de la obra.

A modo de ejemplo de este tipo de discurso podemos examinar brevemente la estructura del *Concierto de la Malvarrosa* para flauta, piano y orquesta de cuerda. La obra escrita en un solo movimiento, contiene una estructura muy definida que se caracteriza por la recurrencia periódica de una idea musical que se alterna de forma similar con otras distintas. Esta idea recurrente consiste en pasajes de carácter improvisatorio en los instrumentos solistas, sobre un fondo orquestal de acordes tenidos. Esta textura presenta una escritura de ritmo libre y flexible en la que se omite la barra de compás con la indicación *Tempo libero*, y en el estilo de una *cadenza*. Las secciones contrastantes, que alternan con las anteriores, emplean una notación tradicional y presentan cada vez materiales nuevos.

En la tabla 1-2 se muestra la estructura del concierto de manera esquemática. La numeración que hemos establecido para las doce secciones de la obra es la siguiente: las secciones impares –*Tempo libero*– llevan la letra de ensayo que aparece en la partitura; las secciones pares –*A tempo*– tienen su propia numeración continua de compases que queda interrumpida cada vez que comienza una nueva sección en *Tempo libero*.

Un cuadro paradigmático nos puede revelar de forma más gráfica el procedimiento narrativo del concierto. En la tabla 1-3 se muestra la estructura reiterativa de las secciones *Tempo libero* en la primera columna, alternando siempre con acontecimientos nuevos y contrastantes de las columnas subsiguientes. Lejos de percibirse esta característica como una discontinuidad, el discurso produce una forma de continuidad en la alternancia de acontecimientos que se vuelve predecible, creando una sólida coherencia estructural. El cuadro paradigmático dibuja una especie de espiral en la trayectoria narrativa de los eventos, reflejando el tipo de continuidad discursiva que contiene la obra.

TABLA 1-2. Estructura del *Concierto de la Malvarrosa*.

Secciones <i>Tempo libero</i>	1		3-A		5-B		7-C		9-D		11-E	
Secciones <i>A tempo</i>		2		4		6		8		10		12
Compases		1		43		192		215		273		278
		42		191		214		272		277		327

TABLA 1-3. Estructura paradigmática del *Concierto de la Malvarrosa*, basada en las secciones de la obra.

1	2					
3-A		4				
5-B			6			
7-C				8		
9-D					10	
11-E						12

1.3.3 Funciones estructurales en el discurso

Examinar las funciones que cumplen los comienzos, las secciones centrales y los finales de las obras puede resultar sumamente interesante para el análisis del discurso musical, ya que pueden aportar una serie de aspectos relevantes acerca de la forma y del contenido de una obra específica.

El comienzo de una obra se corresponde con el *exordium*, parte inicial del discurso retórico que tiene la función de atraer y predisponer la atención del oyente: «El exordio es también la apertura, muy variada, de una obra narrativa, en la que el escritor –o el narrador, si es distinto al escritor– puede anticipar algunos temas o problemas o situaciones del desarrollo de la historia»⁴⁵. Así pues, el punto de partida del discurso musical se emprende a través de una situación inicial o a través de un proceso dinámico que se pone en marcha.

En las obras para orquesta de García Abril se pueden clasificar dos tipos de comienzo que resultan familiares en el discurso musical. El primero lo podemos definir como un comienzo tranquilo pero ambiguo, con un carácter introspectivo y meditativo que genera una serie de expectativas. Es el tipo de comienzo característico que presentan las introducciones lentas, y donde el compositor suele utilizar un pedal armónico que crea una textura estática funcionando como una introducción progresiva del discurso. En el segundo tipo de comienzo, más contundente, brillante y activo, los materiales melódicos y rítmicos se enuncian de una manera más precisa y directa a través de una textura clara.

En el ejemplo 1-1 se muestra el comienzo del concierto *Nocturnos de la Antequeruela*. Se trata de una introducción convencional de cincuenta y nueve compases escrita en un *tempo* tranquilo. El pasaje inicial cumple la función de un preámbulo orquestal en un estilo *cantabile* y una textura contrapuntística, que conduce a un clímax en el compás 41 y a continuación se

⁴⁵ MARCHESE, Angelo / FORRADELLAS, Joaquín. «Exordio». En: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 8ª impresión, 2006, p. 157.

produce el cierre de la sección. En este tipo de comienzos el compositor busca introducir progresivamente al oyente en la narración, suscitando una serie de expectativas.

EJEMPLO 1-1. *Nocturnos de la Antequeruela* (cc. 1-8).

Calmadamente
M. ♩ = 72-76

Piano

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

5

De forma similar se pueden clasificar dos tipos de finales. El primero, y más común, es el final grandilocuente y estentóreo que se produce por una acumulación sonora, funcionando como una región climática conclusiva y a veces apoteósica. Por el contrario, el segundo tipo se percibe como inacabado y se produce a través de un cierre gradual funcionando como un anticlímax del discurso. En este caso también se puede producir un

cierre abrupto dando la sensación de que la narración queda sin resolución. El primer tipo de final suele recibir el nombre de eufórico, y por el contrario el otro se denomina disfórico.

En el ejemplo 1-2 se presentan los compases finales del mismo concierto para piano. En este caso el final se produce de una forma inesperada. Después de presentar un tema tocado al unísono por las violas y los violonchelos (cc. 674-678), con la indicación «*mf e intenso*», el piano realiza dos veces seguidas un gesto ascendente-descendente en notas rápidas (cc. 679-688). En una tercera iteración del gesto anterior éste queda truncado al detenerse súbitamente al final del ascenso (cc. 689-691). Este tipo de conclusión abrupta produce la sensación de que el discurso narrativo simplemente se interrumpe.

Las secciones centrales constituyen el nudo principal de la *narratio* del discurso, es decir, la serie de eventos y acontecimientos musicales que siguen el ordenamiento dado por el compositor. Estos acontecimientos generalmente son impredecibles en su trayectoria y pueden crear diferentes expectativas y resoluciones a través de un hilo conductor que puede seguir un orden de continuidad o de contraste en el discurso. La segmentación en periodos se vuelve esencial para el análisis de las relaciones e interacciones entre dichos acontecimientos, principalmente para dar cuenta del grado de continuidad o discontinuidad, pues como señala Agawu: «La posibilidad de que los eventos consecutivos puedan o no guardar continuidad entre sí arroja cierta luz sobre un aspecto del drama y la retórica formales de la composición»⁴⁶. La discontinuidad en el discurso musical puede producirse de distintas formas: por la interrupción de un proceso, por el abandono de una idea, o por un contraste excesivo entre los materiales.

Otro tipo de estrategias en el discurso musical del compositor son las digresiones y las posibles anacronías que pueden producirse en el transcurso de la narración. La digresión y el paréntesis surgen durante el nudo discursivo afectando a la continuidad de éste:

La digresión o *excursus* es aquella parte de un relato o, en general, de un discurso en la que el escritor, pareciendo alejarse del tema que está tratando, divaga sobre aspectos que aparentemente son secundarios o complementarios [...]⁴⁷.

En ocasiones puede suceder que en un discurso lineal se produzcan anticipaciones y evocaciones de acontecimientos musicales. Estas distorsiones temporales de la curva narrativa se denominan prolepsis y analepsis. En el discurso musical una prolepsis tendría lugar cuando

⁴⁶ AGAWU, Kofi. *La música como discurso...*, p. 169.

⁴⁷ MARCHESE, Angelo / FORRADELLAS, Joaquín. «Digresión». En: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 102.

se produce un evento –gesto, motivo, textura– que en primera instancia parece no tener mayor trascendencia, y que sin embargo cobra importancia más adelante. Por el contrario, la analepsis funcionaría como un pasaje retrospectivo que evoca un evento escuchado con anterioridad, o como reconstrucción de un acontecimiento ya narrado⁴⁸.

EJEMPLO 1-2. *Nocturnos de la Antequeruela* (cc. 688-691).

48

El término utilizado en el cine para designar una secuencia de carácter retrospectivo se denomina *flash back*.

Por lo anterior, consideramos que esta aproximación a las estrategias discursivas puede aportar datos relevantes de la estructura, de los contenidos y de las características expresivas de las obras orquestales de García Abril, contribuyendo además a desvelar aspectos significativos del estilo musical del compositor.

1.4 Identidad cultural en la música de García Abril

Resulta evidente comprobar que las obras de Antón García Abril tienen sus raíces en la tradición de la música española, siendo a la vez uno de los compositores actuales que más se identifican por su proximidad con esta tradición. De manera general tanto la cultura española como su arte, en todas las manifestaciones, son la base y la influencia primigenia del compositor, quien de manera recíproca ha pretendido a través de su obra musical formar parte de la continuidad de esa misma cultura.

En su discurso *Defensa de la melodía* el compositor se refería precisamente al legado de la tradición de la música española, desde los polifonistas hasta el siglo XX, como una de las fuentes de las que se nutre su lenguaje compositivo. A propósito de la influencia del folclore musical, que se entiende también como lo popular, señalaba lo siguiente:

Nuestro folclore es, desde el punto de vista musical, uno de los más ricos. Nos habla de una cultura muy desarrollada, de una sensibilidad artística refinada y de una creatividad imaginativa y original. [...] El folclore y la música culta se hermanan en una simbiosis permanente en la cual lo culto se proyecta hacia lo popular y en sentido inverso la música de creación toma la substancia de lo étnico a través de rasgos, melismas y caracteres muy reconocibles⁴⁹.

Algunos de esos rasgos y caracteres, a los que alude el compositor, son reconocibles en su música en forma de ritmos, gestos y melismas melódicos, o en la manera peculiar de transformar la cadencia andaluza. No obstante, la influencia de lo popular y lo étnico no consiste en la utilización de materiales o documentos folclóricos, y tampoco de procedimientos prestados. Más bien se trata de una asimilación y estilización de ciertos caracteres que pueden reconocerse en sus obras. En un extenso artículo publicado unos años después de pronunciar su discurso de ingreso como académico, el propio García Abril describía su trayectoria como compositor comentando brevemente varias de sus obras. Al referirse a la época en la que escribió el *Concierto para piano y orquesta* (1957-1963) exponía lo siguiente:

⁴⁹ GARCÍA ABRIL, Antón. *Defensa de la melodía*, p. 15.

En esa primera etapa, mi música discurre por unos cauces muy cercanos a lo que podríamos llamar la gran tradición de la música española. Mi idea es conectar a través de mis composiciones, con la obra de los grandes compositores históricos. Pero no con la música nacionalista, no con los datos tomados del folclore, sino con la esencia o el ámbito espiritual en que los grandes compositores españoles se han movido. Y desde ese punto de partida, ir a la búsqueda de una música propia, proporcionando continuidad a la experiencia de estos grandes compositores⁵⁰.

A pesar de su propia apreciación como compositor, en algunas de sus obras se puede observar que tienen una conexión con la música nacionalista, si bien no utiliza documentos populares ni folclóricos. Entre las primeras composiciones que figuran en su catálogo existe una obra donde utiliza, de manera evidente, procedimientos y gestos melódicos provenientes del folclore. En las *Tres canciones españolas* (1962) sobre textos de Federico García Lorca⁵¹, el compositor emplea explícitamente un lenguaje musical de tipo andalucista, que se corresponde con el texto, y que se aprecia en los ritmos y en los giros melódicos de carácter popular. Se trata de una obra vocal que conecta directamente con la línea marcada por las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla.

En el ejemplo 1-3 se muestra el comienzo de la primera canción. El piano simula el rasgueo de una guitarra por medio de enérgicos acordes, imprimiendo un ritmo vivo y una armonía disonante que le dan al pasaje un fuerte carácter de baile popular andaluz. En el ejemplo 1-4 se muestra otro fragmento de la misma canción en el que se puede apreciar con claridad la utilización melódica del modo de *re* frigio, en un gesto descendente característico con reposo en la nota final. El ejemplo 1-5, extraído de la segunda canción, contiene un breve fragmento en el que se puede observar la utilización del modo andaluz. La melodía de la voz asciende con el tercer grado alterado un semitono ascendente (una tercera mayor), y desciende de forma natural a través del tetracordio tono-tono-semitono.

Por otra parte, hay que señalar que en la misma época de las *Tres canciones españolas* se encuentran otras obras que se alejan un poco más de esa gran tradición a la que aludía el compositor. Nos referimos al *Concierto para instrumentos de arco* compuesto en el mismo año que las canciones, y a otras dos obras escritas poco tiempo después –el *Cantico delle creature* y el *Homenaje a Miguel Hernández*– en las que los materiales melódicos y armónicos son mucho más disonantes debido a la utilización de un lenguaje atonal.

⁵⁰ GARCÍA ABRIL, Antón. «El compositor ante su obra». En: *La guitarra en la historia. II Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Eusebio Rioja (ed.). Córdoba, Ediciones de La Posada, 1991, p. 17.

⁵¹ Existen dos versiones de la misma obra: para voz y orquesta, y para voz y piano.

EJEMPLO 1-3. *Tres canciones españolas, «Zorongo»* (cc. 1-13).

Allegro ♩ = 112

f

mf

dim.

pochiss allarg.

mf

Las ma - nos de mi ca -

ri - ño — tees - tán bor - dan - dou - na ca - pa — con a - gre - mán deal - he -

EJEMPLO 1-4. *Tres canciones españolas, «Zorongo»* (cc. 29-32).

Tpo. primo

f

La lu - naes un po - zo chi - co — las flo - res no va - len na - da —

EJEMPLO 1-5. *Tres canciones españolas*, «Nana, niño, nana» (cc. 35-37).

La san - gre co - rrí - a más fuer - te que el a - gua

En las obras orquestales del compositor se pueden identificar ciertos rasgos y caracteres procedentes de la música española, pero tratados de una forma individualizada a veces de manera manifiesta y otras de forma más velada. En una entrevista publicada en 2002, García Abril señalaba al respecto lo siguiente:

[...] si descubrimos la *Balada de los Arrayanes*, no hay duda de que hay un mundo donde Andalucía está cerca, sin que use explícitamente ningún procedimiento de tipo andaluz. Está en el espíritu. Si descubrimos mi *Concierto mudéjar*, hay elementos de Andalucía y Aragón. Yo me siento un músico español, profundamente español. No renuncio a mi españolidad. Una de las formas de ser universal es ser auténticamente español. No quiere decir, ni muchísimo menos, hacer una música españolista, pero sí tener esa sustancia de nuestra cultura⁵².

En la obra *Nocturnos de la Antequeruela* también se pueden apreciar las influencias andaluzas sin haber recurrido a temas o materiales prestados. En el ejemplo 1-6 se muestra un fragmento de la segunda sección de la obra, «Caminos de la noche», donde el piano solista presenta una escritura en estilo melismático muy expresiva y flexible. La alusión a una ornamentación de tipo arabesco, así como la evocación de la guitarra flamenca y de la música andaluza, resultan evidentes en muchos pasajes similares dentro de esta obra concertante.

En un artículo ya citado, García Abril dejaba constancia, en una reflexión acerca de la composición musical, de la función que el compositor desempeña en la historia, y por tanto en la cultura a la que pertenece, señalando de forma muy precisa lo siguiente:

La obra de un compositor, en sus principios, se convierte en un eslabón más de esa larga e interminable cadena de transmisión de la historia, un eslabón que, de forma natural, recoge toda la cultura anterior, se introduce en ella y posteriormente, una vez interiorizado ese proceso histórico-cultural, impulsa su propia obra inculcándole un sentido nuevo. Mi obra no se aleja de este

⁵²

MATEOS MORENO, Daniel. «Entrevista a Antón García Abril».

engarzamiento cultural, y se inserta en la herencia musical más cercana por pensamiento y por vecindad; esto es, la música española. La música española, desde nuestros polifonistas [...] hasta la música más reciente de los compositores de la primera mitad de nuestro siglo. Todos ellos conforman un corpus creacional que instauro nuestra propia tradición, nuestras raíces, nuestra forma de sentir y pensar, nuestras creencias, que constituyen el continente de nuestra vida⁵³.

EJEMPLO 1-6. *Nocturnos de la Antequeruela* (cc. 83-86).

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a piano accompaniment. The tempo is marked as 'flexible' with a range of 54-58. The second system also consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a piano accompaniment. The tempo is marked as 'flexible' with a range of 54-58. The third system consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a piano accompaniment. The tempo is marked as 'Poco più' with a range of 63-76. The fourth system consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a piano accompaniment. The tempo is marked as 'Poco più' with a range of 63-76. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

Partiendo de esta postura adoptada por el compositor, resulta evidente que su pretensión consiste en continuar por el camino de la tradición de la música española, pero naturalmente infundiéndole a sus obras un sello personal y dotándolas de un «sentido nuevo». Al enlazar su música con la tradición de los compositores españoles, la máxima aspiración ha sido la de pretender que sea universal en el sentido de poder ser identificada en el ámbito de la cultura como auténticamente española:

Estoy convencido que sólo se puede aspirar a lo universal a través de nuestras raíces culturales de lo más cercano a nuestra idiosincrasia. En un momento de nuestra cultura que ya denominamos *global*, nuestra aportación a esta globalidad será siempre a partir de nuestras fuentes culturales, abriéndonos a un lenguaje universal y comprensivo. [...] no cabe duda que mi música posee una caracterología en la cual aparecen formas de expresión que podrían identificarse con ciertos contenidos de nuestras etnias sonoras. Me siento orgulloso de haberme acercado con mi música a las más profundas raíces de nuestras tierras⁵⁴.

Además de estos rasgos y connotaciones que identifican las obras del compositor con la tradición de la música española, hay que considerar también que los propios títulos de varias de sus obras contienen una raíz autóctona indicada explícitamente, pero sin ninguna intención de tipo descriptivo. A este respecto conviene revisar las notas y textos del compositor acerca de las mismas.

Entre las obras orquestales y concertantes cuyos títulos hacen referencia a lugares determinados se encuentran las siguientes: *Hemeroscopium*, que evoca el antiguo nombre dado por los griegos a una zona levantina situada en torno a Denia y Jávea; *Alhambra*, que alude tanto a la antigua ciudad andalusí como al conjunto arquitectónico formado por palacios, fortaleza y jardines; *El Mar de las Calmas*, que se encuentra ubicado al suroeste de la isla de El Hierro; *Nocturnos de la Antequeruela*, que hace referencia al carmen de la Antequeruela Alta donde se ubica la Casa-Museo Manuel de Falla en Granada; *Concierto de las Tierras Altas*, en alusión a las cumbres situadas al norte de Soria; *Concierto de la Malvarrosa*, que designa la playa del mismo nombre en la capital valenciana; *Concierto de Gibralfaro*, que alude tanto al monte de Gibralfaro ubicado en la ciudad de Málaga como al castillo o alcázar del mismo nombre; *Guadalaviar*, que hace referencia al río que nace en la provincia de Teruel; *Cantos de Ordesa*, que hace alusión al paraje natural Valle de Ordesa ubicado en el Pirineo de Huesca.

En una entrevista publicada en 2012, el crítico musical David Rodríguez Cerdán interpelaba al compositor acerca de la conveniencia de considerarlo como un «hispanista en

⁵⁴ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro...», p. 15.

música», en vez de los apelativos de neonacionalista o casticista con los que a veces se le identificaba, a lo que el compositor respondía lo siguiente:

Estoy totalmente de acuerdo. Al respecto he de decir, en primer lugar, que yo me he nutrido siempre de nuestros grandes poetas y no he necesitado salir fuera para buscar otros acervos poéticos en lenguas que me son extrañas. En segundo, que he bebido y seguiré bebiendo de mis raíces a todos los niveles posibles: no me refiero sólo al folclore, sino a toda una herencia cultural que se remonta a nuestros grandes clavecinistas o a la antigua polifonía. Tengo poco de casticista, a mi juicio, pero sí me considero en parte un folclorista al haber bebido de estas tradiciones. [...] Por otro lado sí me siento nacionalista o neonacionalista, ya que me identifico y me siento parte de esta tierra. Pero no soy nacionalista en el sentido retrógrado del término. No obstante, estoy absolutamente de acuerdo con su apreciación: hispanista es el calificativo que mejor refleja mis intereses creativos⁵⁵.

1.4.1 Música e interacción con las artes

La vinculación de la música con otras artes constituye un campo muy sugestivo para los compositores, siendo una fuente de inspiración muy importante para la creación. Las relaciones e interacciones de la música de García Abril con las artes son vastas y complejas, y representan otra importante forma de integración dentro del ámbito más amplio del arte y de la cultura española. En este apartado nos limitamos a examinar de forma concisa algunas de estas relaciones partiendo de la literatura y de las obras escénicas, para después señalar las conexiones con la arquitectura, la escultura, la pintura y la música aplicada.

La literatura es posiblemente la disciplina artística que más ha contribuido a la creación de obras musicales debido a la estrecha relación que ha existido siempre entre música y texto. Esta vinculación se puede producir de formas muy diversas y a distintos niveles como ha señalado el compositor británico Jonathan Harvey, quien distingue tres niveles en los que la literatura puede inspirar a un compositor:

Al nivel más elemental, los compositores pueden emplear los textos literarios como fuente para una canción o el libreto de una ópera. De manera menos directa, pero también literal, un texto literario puede proporcionar el argumento para una pieza del mismo modo que, por ejemplo, se utiliza una novela o una obra teatral como punto de partida para una obra instrumental que, en realidad, no emplea ninguna de las palabras del texto. Y a un nivel más complejo, los sentimientos que despierta la literatura, o las técnicas empleadas por los escritores, pueden inducir a los compositores a crear una música cuyo estilo o procedimiento reflejen los de la literatura⁵⁶.

⁵⁵ RODRÍGUEZ CERDÁN, David. «Antón García Abril: el hispanista trascendental», entrevista. En: *Scherzo*, Revista de música, nº 271, 2012, p. 92.

⁵⁶ HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*, pp. 91-92.

En primer lugar, vamos a indicar dos obras instrumentales de García Abril que se derivan de un texto literario como inspiración o punto de partida para su composición. La más importante es la suite orquestal *Canciones y danzas para Dulcinea*, que evoca al personaje imaginario del *Quijote*. A través de sus seis movimientos la suite se sumerge en un mundo musical de ensoñaciones inspirado por la novela cervantina. La otra obra de inspiración poética es la suite para guitarra *Evocaciones* (1981)⁵⁷, en la que el compositor toma como punto de partida un fragmento de un poema para cada una de las cinco piezas que integran la obra. Las citas de los poemas corresponden a Salvador de Madariaga «Ocho sonoro donde el aire espera», Federico García Lorca «La guitarra, hace llorar a los sueños», Juan Ramón Jiménez «Canta, pájaro lejano...», Antonio Machado «Hoy es siempre todavía», y Miguel de Unamuno «Agua que llevas mis sueños en tu regazo a la mar...».

Sin embargo, el interés del compositor por vincular la poesía con la música se remonta a la época de sus primeras obras a través de la composición de canciones. La *Colección de canciones infantiles* (1956)⁵⁸, con textos del poeta Federico Muelas, figura como el primer ciclo de canciones en el catálogo del compositor, señalando el inicio de una extensa producción dedicada al género de la canción de concierto que ha continuado hasta la actualidad. La forma particular de entender la composición de canciones la ha expresado el propio autor:

La grandeza de las canciones reside en que a través de ellas has de expresar sentimientos. En la canción de concierto hay que dominar la melodía y el texto en el que ésta se basa. El texto se convierte en música y la música en texto. Este hermanamiento tan profundo le da al músico la posibilidad de generar una belleza y una plenitud tan imponentes como las que se le suponen en potencia a un gran aparato orquestal. Una sola canción es capaz de emocionar mucho más que todo ese conglomerado⁵⁹.

El poemario español ha sido una fuente inagotable para la composición de obras vocales. Los textos de sus obras corresponden principalmente a escritores y poetas del siglo XX. A continuación ofrecemos una relación de las obras vocales con orquesta seguidas de los autores de los textos –cuando no aparecen especificados en el propio título–, con la finalidad de mostrar la diversidad de autores de los textos y poemas.

Ciclos y colecciones de canciones: *Tres canciones españolas*, Federico García Lorca; *Homenaje a Miguel Hernández*; *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*; *Canciones*

⁵⁷ Con esta obra obtuvo en 1981 el premio del Concurso Andrés Segovia, del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

⁵⁸ Con esta obra obtuvo en 1956 el accésit del Premio Nacional de Música.

⁵⁹ RODRÍGUEZ CERDÁN, David. «Antón García Abril: el hispanista trascendental», p. 91.

asturianas, José León Delestal; *Salmo de alegría para el siglo XXI*, Rafael Alberti; *Canciones xacobeas*, Ramón Cabanillas, Ramón María del Valle-Inclán, Álvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro, entre otros; *Dos villancicos para el nuevo milenio*, Antonio Gala; *Canciones del jardín secreto*, poetas arábigo-andaluces. Cantatas: *Cantico delle creature*, San Francisco de Asís; *Cántico de «La Pietà»*, Antonio Gala; *Alegrías*, Marina Romero; *Lurkantak*, José María Aguirre Egaña.

Además de los autores citados, otras obras vocales están basadas en poemas de: Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Álvaro de las Casas, Luis Cernuda, Luis Rosales, José García Nieto, Dionisio Ridruejo, Salvador Espriu, José Hierro, Ángel González, entre otros. Dentro de los ciclos de canciones más recientes del compositor se encuentran también las *Tippet rise songs* (2016), con textos en inglés del poeta estadounidense Peter Halstead.

Las incursiones de García Abril como compositor en el ámbito escénico comienzan a partir de 1965 con la composición de la música para *Don Juan*, un espectáculo que también incluye teatro y ballet realizado a partir de una adaptación del dramaturgo Alfredo Mañas. Además de esta producción teatral, también ha realizado la música para las obras escénicas *Un millón de rosas* (1971) y *Mata-Hari* (1983), así como la música incidental de varias obras teatrales que figuran en su catálogo.

La ópera *Divinas palabras*, estrenada en el Teatro Real de Madrid en octubre de 1997, ha sido la única obra que ha compuesto dentro de este género. La ópera está basada en la obra teatral de Ramón María del Valle-Inclán publicada en 1920, y para el libreto contó con la colaboración del dramaturgo Francisco Nieva. Se compone de dos actos e incluye coros que participan de forma omnipresente junto a los solistas. Al disponer de una orquesta de grandes dimensiones, la orquestación es muy rica y exuberante en sus planteamientos tímbricos. La ópera está considerada por el propio García Abril como una de sus mejores creaciones, sin embargo no se ha vuelto a reponer desde las representaciones de su estreno. En el libro-programa editado para el estreno de la ópera, García Abril expresaba las intenciones de su composición frente a la relación que le planteaba el texto de la obra original:

Inicié el proyecto con el deseo de crear una ópera auténticamente española, de ahí que el texto de *Divinas palabras* me cautivara, me subyugara, porque vi en él los elementos de impulso necesario para crear una ópera de nuestro tiempo: las cuatro figuras principales, Mari-Gaila, Lucero, Tatula y Pedro Gailo, conforman un cuarteto protagonista que me proporcionaba grandes posibilidades de trabajo, con las voces de soprano, tenor, mezzosoprano y barítono, además de otros personajes que cantan en fusión con las intervenciones corales a las que tanta importancia he dado al escribir la partitura. Todas las acotaciones que aparecen en Valle-Inclán invitan al compositor al vuelo y fantasía necesarios para crear espacios operísticos en los que la combinación de lo escenográfico

con las voces solistas, el coro y la dramaturgia musical que desarrolla los procesos orquestales culmine en un lenguaje operístico que no requiera forzar o distorsionar el texto dramático original⁶⁰.

García Abril ha realizado importantes aportaciones al género de la danza española. El germen del ballet *Danza y tronío* (1984) consistía en crear una obra que fuera exponente de la escuela bolera de baile, a través de la coreografía de Mariemma. La música para el ballet se apoya en una serie de adaptaciones orquestales de obras originales del siglo XVIII de los compositores Antonio Soler y Luigi Boccherini. Para el ballet *Doña Francisquita* (1985) el compositor realizó una versión orquestal a partir de la zarzuela original de Amadeo Vives.

La obra más importante escrita dentro de este género es el ballet con música original titulado *La gitanilla* (1996), basado en la novela corta de Miguel de Cervantes perteneciente a la colección de *Novelas ejemplares*. Esta obra representa la aportación más notable y personal del compositor a la danza española. La estructura del ballet se compone de diecisiete números o cuadros, con una duración aproximada de una hora. Dispone de una orquestación brillante y magistral que destaca aún más la complejidad rítmica de la partitura. Acerca de la trascendencia de esta obra en el contexto nacional del ballet, el crítico musical Andrés Ruiz Tarazona afirmaba lo siguiente:

[...] *La gitanilla* es el ballet más importante escrito en España desde *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla. Y cuando hago esta afirmación no ignoro los muchos ballets más que notables que se han compuesto (hablo desde el punto de vista musical) en nuestro país a lo largo del siglo XX [...]⁶¹.

En algunas obras de García Abril el título alude a alguna relación manifiesta con la arquitectura, ya sea de forma metafórica o simplemente como homenaje musical. La primera obra con estas características es el *Concierto mudéjar*, para guitarra y orquesta de cuerda, que evoca el estilo artístico hispano-musulmán y concretamente la arquitectura mudéjar de la ciudad de Teruel. Por medio de esta obra el compositor ha pretendido crear una correspondencia estética entre la arquitectura mudéjar y la música. Se estructura en tres movimientos, pero estas relaciones se pueden encontrar principalmente en el movimiento central de la obra en la parte del instrumento solista:

⁶⁰ GARCÍA ABRIL, Antón. «La composición de *Divinas palabras*». En: *Divinas palabras. Antón García Abril* (Libro-programa). Madrid, Teatro Real, 1997, p. 63.

⁶¹ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista...*, p. 255.

Con este concierto pretendo crear un mundo estético de equivalencias entre la arquitectura mudéjar y la arquitectura sonora del concierto. Por eso nos encontramos, especialmente en el segundo movimiento, con una ornamentación muy rica, labrada en esta ocasión no sobre ladrillo o yeserías (como supieron hacer tan genialmente los artistas mudéjares), sino sobre las seis cuerdas de la guitarra, instrumento, por cierto, cercano en su forma a la arquitectura mudéjar. Creo que este estilo, como expresión artística, es tal vez una de las manifestaciones más genuinas de nuestra cultura. Su forma de comunicación contiene una gran personalidad, conectando muy adecuadamente con los gustos y tradiciones españoles⁶².

La obra de cámara titulada *Cuarteto de Agrippa* (1994) fue escrita por encargo del Festival Internacional de Santander con la finalidad de celebrar mediante un concierto el noventa aniversario de Goffredo Petrassi, compositor con quien García Abril había estudiado en Roma en 1964. A través del título de esta obra el compositor ha querido hacer una alusión a la arquitectura romana, y específicamente al histórico Pantheon di Agrippa que fue construido en la época del emperador César Augusto por el general romano Marcus Vipsanius Agrippa. Se trata de una pieza estructurada en un único movimiento en la que el compositor ha pretendido «[...] sugerir ideas arquitectónicas y estructurales en el amplio concepto formal»⁶³, estableciendo además una doble referencia hacia la arquitectura, tanto en el propio título como en la dedicatoria de la obra:

El *Cuarteto de Agrippa* de Antón García Abril apunta, naturalmente, hacia el general romano, yerno y favorito de Augusto, que vivió entre los años 63 y 12 antes de Cristo y ha pasado a la historia como impulsor del admirable Panteón de Roma. Se trata de una obra para clarinete, violín, violonchelo y piano, evocadora de la grandeza y equilibrio de aquel monumento arquitectónico y que, no por casualidad, nuestro músico dedicó a un gran arquitecto, con estas palabras: «A mi hijo Antón, que con tanta pasión y amor se acerca a la Arquitectura»⁶⁴.

Dentro de este tipo de composiciones existe un grupo de obras que pueden ser consideradas como alhambristas, tanto por el ideal artístico que sugieren como por su alusión al conjunto arquitectónico granadino. En primer lugar hay que citar la obra sinfónica *Alhambra*, compuesta por encargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín, en la que García Abril ha querido evocar influencias orientales a través de su propio lenguaje orquestal, para aproximarse de forma más amplia «[...] a todo el universo poético y artístico que el pensamiento “alhambrino” nos sugiere»⁶⁵. En la obra concertante *Nocturnos de la*

⁶² Citado en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid, ICCMU, 2ª ed. aum., 2001, p. 110.

⁶³ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 16.08.1994.

⁶⁴ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Las otras artes en la música de compositores académicos*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, RABASF, 2013, p. 46.

⁶⁵ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 29.05.1999.

Antequeruela –para piano y orquesta de cuerda– el compositor alude al carmen de la Antequeruela Alta, el lugar de residencia de Manuel de Falla cerca de la Alhambra, evocando el sentimiento de la nocturnidad de las constelaciones y aspirando a una «[...] descripción poética del encantamiento ante el éxtasis contemplativo de la noche, ante la fascinación magnética de la visión del sonoro silencio del firmamento [...]»⁶⁶. La tercera obra alhambrista es la pieza para piano solo *Balada de los Arrayanes* (1996), compuesta igual que la anterior como homenaje a Manuel de Falla en el 50 aniversario de su muerte. El título de la obra alude al singular Patio de los Arrayanes ubicado en el interior del recinto histórico, y en la que pretende «[...] evocar el mundo sutil, sugestivo y siempre inspirador de la Alhambra granadina, tan querida y tantas veces soñada por Don Manuel»⁶⁷. La composición de esta pieza puede considerarse como la más importante escrita por García Abril hasta ese momento dentro de su producción pianística, a finales del siglo XX.

Por otra parte, en el *Concierto de Gibralfaro*, escrito para dos guitarras y orquesta, el compositor alude de manera similar al antiguo castillo y alcázar de Gibralfaro, ubicado en el monte del mismo nombre y construido en la época del reino nazarí. El primer movimiento del concierto tiene el sugestivo título de «Visiones de la bahía», en referencia a las vistas que pueden contemplarse desde la torre del homenaje emplazada en este monumento histórico de la ciudad de Málaga.

La relación entre la música y la escultura se ciñe por el momento a dos únicas obras. La primera de ellas, el *Cántico de «La Pietà»*, es una cantata inspirada a partir de la famosa obra de Miguel Ángel que el compositor pudo contemplar durante su estancia por estudios en Roma. Para su composición solicitó al escritor y dramaturgo Antonio Gala un texto que reflejara «[...] por un lado el sentimiento de belleza escultórica que emana, y por otro lado, el sentido dramático y lírico que expresa: la madre que tiene en brazos a su hijo muerto»⁶⁸. La cantata nació por encargo de la XVI Semana de Música Religiosa de Cuenca y está escrita para soprano, violonchelo, órgano, coro y orquesta de cuerda. En la obra la soprano se identifica con la voz de María, mientras que el violonchelo solista representa a Cristo. A continuación reproducimos lo que el propio compositor expresó acerca de esta composición en las notas al programa del estreno:

Mis continuadas visitas para contemplar *La Pietà* han ido acumulando emociones y sentimientos de muy diversa índole. La técnica depurada, la perfección de líneas, la precisión de volúmenes, en

⁶⁶ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 23.08.1996.

⁶⁷ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 26.08.1996.

⁶⁸ GARCÍA ABRIL, Antón. «El compositor ante su obra», p. 18.

definitiva, la realización de la obra con esa técnica aparentemente sencilla (si por sencillez entendemos ese estado tan extraordinariamente difícil del arte en el que el pintor, escultor o músico saben renunciar a todo lo innecesario), han impulsado en mí una serie de planteamientos en el orden técnico-estético. El amor, la ternura, el dolor, han sido los elementos espirituales que han conmovido mi sensibilidad. Deseaba acercarme a esa pureza de líneas, a la conmovedora expresión de la Madre teniendo en brazos a su Hijo, a esa blanca tonalidad de la materia misma, y componer una partitura despojada absolutamente de todo artificio y de todo elemento que suponga un planteamiento exclusivamente técnico y mecanicista⁶⁹.

De manera similar, la *Sonata del Pórtico* para guitarra (1994) está inspirada en el magnífico conjunto escultórico de estilo románico del Pórtico de la Gloria, en el interior de la Catedral de Santiago de Compostela, realizado por el Maestro Mateo en la segunda mitad del siglo XII. La obra nació como un encargo del curso de verano de música española «Música en Compostela», del que es profesor desde el año 1993, y se estructura en los tres movimientos habituales de la sonata. Teniendo en mente esta antigua obra escultórica, el compositor ha realizado un particular homenaje sonoro sugerido por la «[...] orquesta pétrea de músicos que nos acompañan en nuestras vivencias compostelanas, sensibles y eternos intérpretes de la espiritual música del silencio»⁷⁰.

El arte pictórico no ha tenido una influencia directa en la música del compositor, sin embargo se pueden citar dos obras que de alguna manera mantienen una relación indirecta con la pintura. En primer lugar hay que señalar que existe cierta afinidad entre el *Concierto de la Malvarrosa*, que alude a la playa de Valencia en el mar Mediterráneo, con la técnica del luminismo de varios cuadros pintados por Joaquín Sorolla en esa misma playa. En torno a 1909 el pintor valenciano realizó una serie de lienzos ambientados al borde del mar, y que constituyen algunas de las pinturas más emblemáticas del artista. Tanto los cuadros como el concierto reflejan una evocación mediterránea a través de la luz y el color.

La otra pieza musical que contiene una evocación pictórica más evidente corresponde al tercer movimiento del anteriormente citado *Concierto de Gibralfaro*, a través del significativo título de «Homenaje a la tauromaquia picassiana». Como queda clara la intención en el propio título, se trata en realidad de un homenaje a la obra del pintor Pablo Picasso, y en concreto a la temática alusiva a la iconografía taurina que se proyecta en toda la obra del artista andaluz. Así pues, con este movimiento conclusivo del concierto, García Abril se ha aproximado a uno de los temas más representativos de Picasso, donde el toro y lo taurino conforman elementos simbólicos significativos más allá de un planteamiento puramente folclórico. De esta manera, el movimiento se inicia con un extraño pasodoble que

⁶⁹ Citado en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril: sonidos en libertad*, p. 84.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 146.

funciona como estribillo orquestal evocando a la vez el mundo taurómico representado en las pinturas.

La producción de música aplicada para el cine y la televisión comprende un conjunto muy amplio y heterogéneo de partituras que no consideramos necesario citar en este trabajo ya que excedería sus límites. A este respecto cabe señalar que, en reconocimiento a toda una trayectoria en el ámbito del cine español, el compositor ha recibido la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España. Asimismo hay que subrayar que este premio representa uno de los galardones más importantes que concede la Academia desde el año 1991, y que solamente lo ha entregado a compositores en dos ocasiones: a Carmelo Alonso Bernaola en 2002, y a Antón García Abril en 2014.

La incursión de García Abril como compositor de bandas sonoras se inició en el año 1956, realizando la música de las primeras producciones del director Pedro Lazaga. Sin oponerse como creador a ningún tipo de exigencias estéticas, realizó la música para producciones de distinto género, desde la comedia popular y costumbrista, hasta el cine criminal, policiaco, de terror, de drama y autoral.

A partir de los años setenta empieza a componer también la música de series y programas de televisión, coincidiendo con la época dorada de la televisión española y prolongando esta producción hasta la última década del siglo XX:

Antón García Abril tuvo la fortuna de trabajar en uno de los momentos más felices de las series de producción propia de Televisión Española, cuando ésta todavía ostentaba el monopolio audiovisual y su señal llegaba sin competencia a todos los rincones del país. Un contexto compartido por las principales televisiones europeas que hizo posible una «edad de oro» de este medio también en España [...]⁷¹.

Acerca de la composición de música aplicada para los medios audiovisuales y la importancia que tiene en su música la utilización del *leitmotiv* en el proceso creativo, resulta revelador lo que el propio compositor ha manifestado:

En la partitura cinematográfica es fundamental que aparezca una idea temática que vaya tomando distintas formas de ser, a través de un desarrollo y de una transformación. Yo lo he practicado mucho: partir de un tema, y luego ir transformándolo y tratándolo en función de las necesidades de cada secuencia. Así, un mismo tema se puede convertir en jubiloso, dramático, infantil o misterioso. Creo en este proceso para que la partitura tenga coherencia y unidad, una unidad basada no en la repetición sino en la transformación⁷².

⁷¹ HERNÁNDEZ, Javier / PÉREZ, Pablo. *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 69.

⁷² *Ibid.*, p. 91.

En los años ochenta el compositor contaba tras de sí con una prolífica y reconocida trayectoria en el ámbito de la música cinematográfica. En una monografía publicada en el año 1990 en la que se hacía una breve referencia a los compositores del nuevo cine español, los autores de este texto comentaban sobre García Abril lo siguiente:

En la actualidad sigue siendo uno de los músicos más solicitados de España porque ha llegado a una madura profesionalidad y a un dominio total de la técnica. En *El hombre y la Tierra* lleva a las últimas consecuencias las enseñanzas de Lavagnino en lo que a música para cine documental se refiere. Su última fase con Camus constituye un modelo de depuración técnica e intencionalidad expresiva, y ha traspasado las fronteras internacionales con la partitura de *Monsignor Quixote*, para el cine inglés⁷³.

A pesar de este reconocimiento por parte de los productores, directores, público y parte de la crítica especializada, a principios de los años noventa y en la cúspide de su carrera cinematográfica García Abril comienza a declinar su participación como compositor de bandas sonoras: «[...] sorprendentemente, en su mejor momento, olvida y reniega de la música de cine y se dedica en exclusiva a su repertorio clásico»⁷⁴. Este alejamiento de la composición de música aplicada y su posterior abandono se debe, en parte, a las frustraciones que llegó a experimentar el autor debido a las imposiciones que en ocasiones priman sobre la música en la industria cinematográfica. A este respecto el compositor manifestaba que:

Llegó un momento en que comprobé que el cine se me estaba quedando pequeño, en el sentido de que yo aspiraba, en la música, a una expresión total. Y ello el músico sólo lo puede conseguir en el sinfonismo, la música de cámara, las canciones de concierto, e incluso en la ópera⁷⁵.

Por tanto, su distanciamiento de la composición para los medios audiovisuales se debe principalmente a la búsqueda de una expresión total e individual a través del sinfonismo o música de creación, en la que el compositor dispone naturalmente de una mayor libertad y sin constricciones externas de ningún tipo. En una entrevista ya citada, el compositor expresaba lo siguiente al rememorar su andadura en el mundo de la gran pantalla:

Los directores con los que he trabajado me han dejado crear a mi gusto debido a que ellos no estaban versados en música. Pilar Miró o Mario Camus, por el contrario, mimaban mucho la música de sus películas y sabían exactamente lo que querían. La única vez que he dispuesto de una

⁷³ VALLS GORINA, Manuel / PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona, Ultramar Editores, 1990, p. 188.

⁷⁴ CARMONA, Luis Miguel. «García Abril, Antón». En: *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid, T&B Editores, 2003, p. 185.

⁷⁵ HERNÁNDEZ, Javier / PÉREZ, Pablo. *Antón García Abril: el cine y la televisión*, p. 93.

libertad absoluta para crear fue en una producción italiana. El director me mostró la moviola y la película y me dijo: «maestro, aquí está la película y aquí la moviola: haga usted el guion musical». Hace muchísimos años que no compongo porque creo que el cine y yo nos hemos dejado mutuamente⁷⁶.

Para concluir este apartado, en el ejemplo 1-7 se ofrece un fragmento de la partitura orquestal –inédita– escrita para la banda sonora de la película *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), dirigida por Pilar Miró. El fragmento corresponde al pasaje titulado «Música de la soledad» y es uno de los temas principales basado en acordes del piano, reforzado por una orquestación de carácter dramático producida por una envolvente dinámica a través de los trémolos de la cuerda.

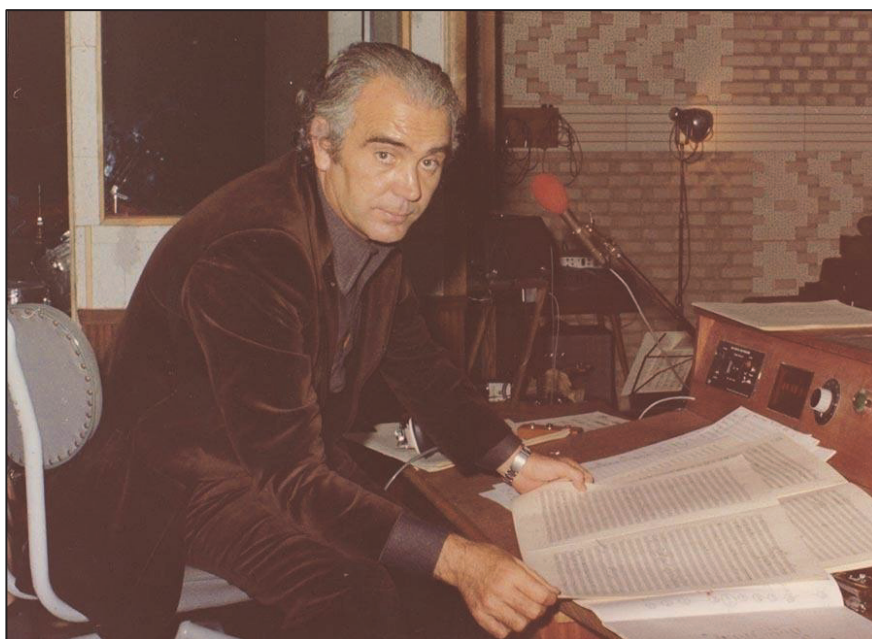


Ilustración 13. Antón García Abril en el estudio de grabación (Madrid, 1974). Primera grabación para la serie-documental *El hombre y la Tierra*, dirigida por el naturalista Félix Rodríguez de la Fuente.

⁷⁶

RODRÍGUEZ CERDÁN, David. «Antón García Abril: el hispanista trascendental», p. 92.

EJEMPLO 1-7. *Gary Cooper que estás en los cielos*, «Música de la soledad» (cc. 36-41).

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Tbn. 1, 2

Timb.

Bombo

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CAPÍTULO 2

LA TÉCNICA Y EL ESTILO EN LAS OBRAS ORQUESTALES

2.1 Técnica e intuición en el proceso creativo

A finales de 1939 el compositor Igor Stravinski, que acababa de emigrar a Estados Unidos, iniciaba una serie de conferencias impartidas en la Universidad de Harvard que posteriormente fueron publicadas bajo el título de *Poétique musicale* (Cambridge, MA, 1942). En la tercera de estas seis conferencias, titulada «De la composición musical», al hablar sobre el proceso compositivo manifestaba lo siguiente:

La mayor parte de los melómanos cree que lo que impulsa a la imaginación creadora del compositor es una cierta inquietud emotiva que se designa generalmente con el nombre de *inspiración*. No pienso negar a la inspiración el papel eminente que se le otorga en la génesis que estudiamos; simplemente afirmo que no es en modo alguno condición previa del arte musical, sino una manifestación secundaria en el orden del tiempo¹.

A través de esta observación el compositor ruso estaba reconociendo la necesidad de la inspiración durante el proceso compositivo. Sin embargo le atribuye una importancia secundaria contradiciendo la opinión, a veces generalizada, de que la inspiración surge como requisito previo al trabajo de cualquier artista. En esa misma conferencia también describía su actitud al enfrentarse a la creación de una obra musical nueva, siempre a través de su propia experiencia:

Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún y que no será definida más que gracias al esfuerzo de una técnica vigilante².

De un modo comparable, Antón García Abril trata esta misma cuestión en un breve e interesante artículo publicado en 2012. Escrito bajo el significativo título de «Componer música, ¿Técnica o inspiración?», el compositor comenzaba este artículo refiriendo la siguiente situación:

¹ STRAVINSKI, Igor. *Poética musical*. Trad. del francés: Eduardo Grau. Barcelona, Acantilado, 2006, p. 53.

² *Ibid.*, p. 54.

En cuántas ocasiones se han acercado a mí personas amantes de la música haciéndome el mismo comentario: «Tu música tiene el don de la inspiración». Yo he agradecido siempre este halago. Nunca, sin embargo, se suele mencionar, ni tan siquiera adivinar, que detrás de una partitura, por muy «inspirada» que parezca, existe el soporte férreo de una técnica rigurosa y sofisticada que actúa como vehículo para poder llevar adelante nuestras ideas³.

En ambos casos los compositores aluden a la inspiración como una necesidad contingente de la labor creativa en sí, ubicándola en un segundo plano y priorizando el soporte ejercido por la técnica compositiva que sustenta por encima de todo a la obra musical. Según lo anterior, conviene examinar brevemente qué es la inspiración y en qué consiste este fenómeno que estimula la imaginación creativa del artista, antes de adentrarnos en el aspecto fundamental que ocupa la técnica en las obras de García Abril a partir de sus propias declaraciones como creador.

A finales del siglo XX fue publicado un apasionante trabajo del compositor británico Jonathan Harvey, en el que aborda de lleno esta cuestión realizando una indagación a través de los escritos de distintos compositores desde mediados del siglo XVIII. Cabe señalar que este trabajo titulado *Music and inspiration* (London, 1999) está basado en su propia tesis doctoral, realizada en la Universidad de Glasgow en 1965. En el prefacio del libro el autor define la «inspiración» de una manera persuasiva, subrayando además su importancia en algún momento del proceso creativo:

La inspiración es la causa *oculta*: al oyente puede resultarle prácticamente imposible detectar su presencia en la obra acabada, pero sin ella la obra no poseería la singularidad por la cual, presumiblemente, la admiramos. La inspiración es, de manera inmediata, la influencia más misteriosa en la obra, y la fundamental porque sin ella la identidad esencial de la obra se perdería. [...] Si se reconoce la existencia de la inspiración, entonces también es preciso reconocer su importancia. Muchos compositores admitirían sin titubeos que, en alguna fase del proceso compositivo, la inspiración es un componente necesario de un trabajo plenamente satisfactorio⁴.

Desde esta perspectiva, la inspiración podría entonces apreciarse como un componente del proceso compositivo que actúa bien como un impulso inicial, o que interviene durante dicho proceso. El mismo autor también destaca el vínculo que existe entre inspiración y técnica, con independencia del momento en el que interviene la inspiración. Esta vinculación la describe como un encuentro que se produce entre los dos elementos para que la obra musical contenga un soporte verdaderamente artístico:

³ GARCÍA ABRIL, Antón. «Componer música, ¿Técnica o inspiración?». En: *Melómano Digital*, Revista de música clásica de publicación en Internet, 29 de marzo de 2012.

⁴ HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*. Trad. del inglés: Carme Castells. Barcelona, Global Rhythm Press, 2008, pp. 12-13.

El momento en el que la experiencia del compositor se proyecta sobre su subconsciente es un encuentro arquetípico de lo externo y lo interno, de «vida» y «arte»: este encuentro se experimenta en su forma más concentrada dentro del proceso mismo de composición, en el que la inspiración «innata» del compositor entra en contacto con la técnica «aprendida». Cada uno de estos elementos del proceso plantea sus propias exigencias, pero sólo si logra satisfacer los requerimientos de ambos puede el compositor crear una pieza verdaderamente profunda⁵.

Asimismo, Harvey sostiene que para muchos compositores la parte más compleja del proceso creativo consiste precisamente en «[...] disponer de los recursos técnicos necesarios para convertir la visión inicial en una obra acabada»⁶. En este sentido, García Abril expone en el mismo artículo la postura que debe asumir el creador para evitar un resultado malogrado de la composición musical ante la disyuntiva que se produce entre la técnica y la inspiración, aunque el compositor prefiere utilizar el término intuición:

El dilema de un compositor se centra en la búsqueda permanente entre técnica e intuición. La técnica es fundamental para el compositor, hasta el punto de que sin ella sería imposible crear una obra de valor. El pensamiento musical se proyecta hasta ese punto que nuestro conocimiento técnico nos permite. Sin los elementos técnicos necesarios para escribir una obra el resultado sería fallido, una obra sin interés y dirigida inexorablemente al fracaso. El requisito indispensable para que una composición se asiente en la historia es que sea una obra perfectamente concebida en su técnica, lo que supone sentir el placer estético de la obra bien hecha. Cada idea encierra en sí su propio planteamiento; esta es una sabiduría que el compositor debe ejercitar⁷.

De esta manera se puede observar que el compositor otorga el mayor peso a la primacía del aspecto técnico de la composición. Sin embargo, enseguida señala la importancia que le corresponde a la «idea musical» y principalmente al equilibrio que debe prevalecer entre estos dos elementos durante el proceso creativo de una obra musical:

Una vez hecho hincapié sobre la enorme importancia de la técnica en el proceso de creación, me apresuro a decir que, cuando ésta no va unida a la idea musical y se queda exclusivamente en un proceso técnico, suele quedar truncado el logro de la obra artística. Es en las obras de los grandes compositores donde se produce el equilibrio y punto de encuentro entre la técnica y la inspiración, y es en esta búsqueda donde reside el momento de mayor importancia y, con toda seguridad, el de mayor riesgo para el creador⁸.

⁵ *Ibid.*, pp. 112-113.

⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷ GARCÍA ABRIL, Antón. «Componer música, ¿Técnica o inspiración?».

⁸ *Ibid.*

En una entrevista publicada recientemente el compositor expresa su idea acerca del valor y la trascendencia de la intuición ante cualquier sistema compositivo, considerándola como una parte imprescindible en el momento en que se desarrolla el proceso creativo:

Estamos siempre a ciegas o con una luz sabia entre el conocimiento, la técnica y el no ser consciente de lo que se está haciendo. Es un misterio el de la creación. En cualquier caso, se apoya en la gran técnica y cuando ésta supera a la intuición, se produce una degradación de la propia obra. La música debe tener una relación muy clara, como la han tenido los grandes músicos de la historia, entre técnica e intuición. [...] Quien no tenga una intuición, aquella que no se sabe ni cómo, ni de dónde, ni por qué viene... y que con una gran técnica la transforme en obra de arte, no podrá crear⁹.

En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Defensa de la melodía*, García Abril hacía ya hincapié en la importancia que sustenta la técnica en el oficio del compositor. A este respecto, valoraba el papel decisivo que le proporcionó su acercamiento a las técnicas de composición de la vanguardia durante su etapa de formación y a la experiencia aprendida, indicando que:

El compositor de hoy debe tener un dominio pleno de la técnica, sin renunciar a ningún procedimiento que lo facilite. Sólo cuando esto se logre podrá desprenderse de todo lo que no se considere válido para expresar su idea musical. La técnica más perfeccionista y avanzada es la que nos permite despojarnos de lo innecesario. Esto supone su más alto dominio¹⁰.

En ese mismo discurso también señalaba cómo la técnica compositiva había alcanzado durante el siglo XX un desarrollo profundo e integral en todos sus aspectos. Al poner en relieve el valor que posee como medio de transmisión de emociones, afirmaba que la técnica actúa, en última instancia, como vía de comunicación:

Nos hallaremos con una técnica distinta, con una nueva vanguardia de la superación de la técnica, de la técnica como medio pero nunca como fin, de la técnica como elemento enriquecedor de nuestras ideas, de la técnica rigurosísima pero que no sea advertida, de la técnica como abandono de ella, de la técnica que ordena nuestro lenguaje, de la técnica que actúe como vía de transmisión de nuestros sentimientos y no como barrera de incomunicación¹¹.

⁹ LAHOZ, Gonzalo. «Antón García Abril: a la música se llega por la música», entrevista. En: *Platea Magazine*, publicación en Internet, 1 de diciembre de 2017.

¹⁰ GARCÍA ABRIL, Antón. *Defensa de la melodía*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, RABASF, 1983, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 22.

Así pues, para García Abril la técnica ha de servir al compositor esencialmente para ordenar las ideas iniciales a través de un procedimiento riguroso, como ha dejado claro al manifestar su intención de crear «[...] un arte en el que la técnica sea sólo el soporte ordenador de nuestro pensamiento y no el fin de nuestras aspiraciones»¹². Más de dos décadas después de la publicación de su discurso, el compositor comentaba su particular visión acerca de la técnica en una de las conversaciones que se encuentran en el libro de Ruiz Tarazona:

La música que yo escribo tiene una técnica complejísima pero que no entra en esos parámetros cuyo objetivo se reduce a saber o descubrir que se hizo de ese modo. Lo importante, para mí, es el análisis del contenido y eso ya no es tan sencillo. Entramos en el gran misterio de la filosofía de la música. [...] No hay música sin una gran técnica y, además, es tremendo decirlo, pero el compositor llega exactamente al punto o lugar que su propia técnica le permite; claro está, la técnica entendida como soporte de una idea artística¹³.

En este sentido, el dominio de la técnica se convierte en el elemento primordial del oficio del compositor para crear una verdadera obra artística, influyendo de esta manera en las propias ideas musicales y, por tanto, estimulando la imaginación creadora: «Las ideas del compositor son grandes o pequeñas en tanto y en cuanto su técnica es grande o es minúscula»¹⁴. No obstante, a pesar del énfasis manifestado por el compositor en torno a la técnica empleada en la composición, también ha señalado en varias ocasiones que ésta no debe resaltar por encima de otras cualidades. De esta manera, y continuando con una idea marcada por Manuel de Falla, el compositor mantiene que el resultado final de una obra debe parecerse a una improvisación:

Falla pensaba que toda obra debería ser estructurada con gran rigor técnico pero que, en última instancia, pareciese una improvisación. La obra cuya técnica se queda exclusivamente en un proceso estructural, sin actuar como soporte constructivo de una idea musical comunicativa, puede generar un interés científico que, sin duda, podrá satisfacer a un gran número de estudiosos que sienten la música a través del placer exclusivo del análisis. De otro lado, la obra musical que nace solamente del sentimiento (intuición-inspiración) y que carezca del rigor técnico que impone un sentido de la construcción, del orden y del equilibrio en cada proceso de desarrollo, igualmente a la obra que se sustenta solamente de la técnica, quedará, al no soportar un análisis ordenado de su estructura, mutilada y su contenido no podrá superar el paso histórico del tiempo¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 24.

¹³ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 51.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ GARCÍA ABRIL, Antón. «Componer música, ¿Técnica o inspiración?».

Esta alusión a Manuel de Falla se refiere exactamente al siguiente párrafo escrito por el compositor gaditano para el prólogo de un libro de Joaquín Turina publicado en 1917, en el que hablaba acerca de la nueva música de comienzos del siglo XX:

Creo que el Arte debe servirnos actualmente para hacer música tan natural, que en cierto modo parezca una improvisación; pero de tal manera equilibrada y lógica, que acuse en su conjunto y en sus detalles una perfección aún mayor que la que admiramos en las obras del periodo clásico hasta ahora presentadas como modelos infalibles¹⁶.

Así pues, la búsqueda del equilibrio entre técnica e intuición representa una de las principales preocupaciones de García Abril durante el proceso creativo. Asimismo procura evitar la preponderancia de la técnica o de cualquier otro planteamiento mecanicista:

Si al final domina la técnica, la obra es una obra fallida; o viceversa; si a las ideas les falta un desarrollo para sujetarlas y construir una obra importante, también tiene un problema. El equilibrio perfecto es aquel que reúne la técnica y la intuición musical participando en porcentajes iguales. La técnica al servicio de la nada no sirve para nada, y la música que se produce por sentimientos solamente y no tiene la técnica adecuada, tampoco¹⁷.

La idea de esta relación de proporcionalidad entre la técnica y la intuición que reside en su actitud ante la composición musical, la ha trasladado también a su actividad como docente de varias generaciones de compositores. En unas declaraciones para una revista de pedagogía, enfatizaba además lo importante que le resultaba transmitir a sus alumnos valores como la expresividad y la emotividad de la música:

Durante el periodo que he ocupado la Cátedra de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid he intentado grabar en el pensamiento de los jóvenes alumnos-compositores la importancia del desarrollo de la técnica como forma fundamental e imprescindible para poder conducir y desarrollar ordenadamente las ideas y planteamientos discursivos de cada obra. La grandeza de nuestras ideas creativas llegará exactamente hasta el punto de desarrollo que nuestra técnica permita; sin una técnica evolucionada no aparecerán jamás ideas y sistemas creativos de auténtico valor. Al mismo tiempo, de poco o nada servirá una técnica que no actúe como guía de todas las intuiciones que un artista posee *de natura*. Mi postulado en la didáctica de la composición ha sido y sigue siendo: «¡técnica, técnica y técnica!, pero que al final no se perciba», que por encima del planteamiento estructural esté el valor expresivo y emocional de la música, la espiritualidad de nuestro mensaje como compromiso con nosotros mismos¹⁸.

¹⁶ FALLA, Manuel de. «Prólogo». En: Joaquín Turina. *Enciclopedia abreviada de la música*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 9.

¹⁷ MATEOS MORENO, Daniel. «Entrevista a Antón García Abril». En: *Filomúsica*, Revista de publicación en Internet, nº 24, enero de 2002.

¹⁸ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro entre los seres humanos», entrevista. En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 87, 2011, p. 12.

En esa misma entrevista el compositor ratificaba su ideal en la búsqueda permanente del equilibrio entre estos dos estratos imprescindibles para la creación artística. De esta manera también exponía las motivaciones que subyacen a la composición y a la satisfacción que supone el crear una obra nueva:

Componer es una necesidad imperiosa que habita en nosotros y, de alguna forma, nos incita a crear música. Esto sucede todavía con más fuerza cuando la obra que hemos iniciado actúa sobre nosotros como un mágico talismán que hace que nos sintamos hipnotizados ante el hecho de la creación musical, que se desarrolla a partir de la técnica. Es esta técnica la que nos permite evolucionar equilibradamente nuestro pensamiento. La intuición, otra parte imprescindible, nos introduce en el mundo inanalizable del misterio: vivir ese momento enigmático en el que no se es consciente de la aparición de las ideas que configuran nuestro mensaje. Este espacio indescifrable se relaciona con el misterio de la creación. En definitiva, el equilibrio necesario entre intuición y técnica¹⁹.

Como conclusión del artículo referido al comienzo, García Abril indicaba la postura que debe asumir el compositor respecto al problema de la búsqueda de este equilibrio, y cuyo objetivo final es la comunicación a través del lenguaje musical:

El punto de encuentro entre intuición y técnica debe ser, según mi opinión, la aspiración máxima del compositor para lograr el justo equilibrio de la obra técnicamente bien hecha, al mismo tiempo que se proyecte sobre nosotros como lenguaje de comunicación culto y sensible²⁰.

Así pues, queda patente a través de las distintas manifestaciones del compositor el lugar esencial que ocupan la técnica y la intuición dentro del proceso creativo. Una vez examinado lo anterior, vamos a señalar algunos aspectos más concretos sobre dicho proceso a partir de su propia experiencia como compositor.

2.1.1 El proceso creativo

En un breve artículo poco conocido, publicado en el diario *ABC* en 1993, García Abril hacía una reflexión acerca del problema al que se enfrentaba el compositor ante la pluralidad de lenguajes y técnicas compositivas de la música a finales del siglo XX:

Múltiples son los caminos por los que transita la música de hoy. Cada compositor, con su obra, va ampliando los sistemas y formas de composición creando vías nuevas. Estas se reproducen de tal forma que nos encaminan a una gran abundancia de técnicas contrastantes. Tal multiplicación de sistemas llega, en ocasiones, a plantear problemas que el propio compositor deberá resolver. El

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ GARCÍA ABRIL, Antón. «Componer música, ¿Técnica o inspiración?».

primero, y más definitivo, será elegir por cuál de ellos deberá desarrollar su obra, su elección configurará la técnica y definirá su pensamiento²¹.

Por lo tanto, sólo cuando el compositor logre definir su pensamiento y adopte un lenguaje y una técnica compositiva que le permita desarrollar sus propias ideas, estará en condiciones de afrontar el arduo proceso de escribir una obra artística. Además, García Abril sostiene que las vías esenciales que debe seguir el compositor son la técnica aprendida, heredada de la tradición musical, así como la experiencia adquirida:

Hay dos caminos para el compositor que se inicia en la creación musical. Uno, el análisis permanente de las obras de los grandes creadores, saber cómo escriben y de qué forma planteaban el mensaje musical cada uno de ellos; y por otro lado, nuestra propia experiencia al plasmar, sobre el misterio del papel pautado en blanco, nuestras ideas²².

Además de lo anterior también hay que subrayar que para García Abril la música se configura a partir de dos dimensiones: como arte y como ciencia. De esta manera es como concibe la composición musical, en la que estas facetas coexisten simultáneamente durante el proceso compositivo de una obra:

La música, en su doble dimensión de arte y ciencia, nos impone que, desde el punto de vista científico, todo esté correlacionado con una exactitud milimétrica y al mismo tiempo nos demanda que, al final, todo ese aspecto científico esté de tal forma al servicio de la idea artística y se compenetre con ella, que acabe por no acusarse²³.

Tomando como punto de partida estos aspectos previos que afectan al proceso compositivo, García Abril reconoce asimismo que cada obra nueva implica un universo desconocido en el que el compositor debe aplicar un tratamiento específico de acuerdo con las características de las ideas musicales:

En toda creación va uno siempre a ciegas porque, por mucha técnica que se tenga, cada obra requiere la suya propia, un tratamiento especial. Tanto Stravinski, uno de los ejemplos de artista del siglo XX, como Picasso, siempre desearon demostrar que cada obra es un mundo absolutamente diferente al de las obras anteriores²⁴.

²¹ GARCÍA ABRIL, Antón. «¿Adónde el camino irá?». En: *Cultural del diario ABC*. Madrid, 30 de julio de 1993, p. 34.

²² GARCÍA ABRIL, Antón. «Componer música, ¿Técnica o inspiración?».

²³ *Ibid.*

²⁴ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista...*, p. 68.

García Abril ha expresado con absoluta claridad su actitud a la hora de afrontar la composición de una nueva obra, indicando además los principales motivos que en su caso sustentan el proceso creativo:

Cada obra nueva encarna formas distintas de expresión y aparece ante nosotros como un inquietante reto. Se trata de crear, sobre la base de lo inexistente, una obra portadora de una misión importante y necesaria; crear una partitura de contenidos nuevos, de impulsos inteligentes generadores de belleza. Son muchas las incógnitas que nos asaltan al iniciar los primeros bocetos. Entre mis pretensiones está el crear una obra distinta a las anteriormente escritas y que su identificación sea posible y clara; perpetuar un lenguaje en el que se instale la belleza sonora; no renunciar a ningún elemento compositivo heredado, sabiendo ver su contenido e infundiéndole un nuevo carácter. Cada composición se sustenta sobre técnicas distintas; mi obra se estructura sobre los valores propios de la música que va naciendo, creando impulsos nuevos que, a su vez, generan procedimientos y derivaciones que proporcionan unidad al desarrollo de todas las transformaciones que se suceden en un continuo bien estructurado²⁵.

En este sentido, el compositor muestra una cierta preocupación al pretender que cada obra nueva sea distinta a las anteriores. Del mismo modo experimenta una sensación de responsabilidad en el momento de componer:

Siento una gran responsabilidad siempre al escribir una obra nueva, porque una obra nueva es algo que nace del deseo de un compositor con la blancura de algo que no conoces y con lo que empiezas de nuevo a ser compositor. Cada obra es iniciar un trayecto desconocido, que no sabemos a dónde nos va a llevar²⁶.

Probablemente éste sea uno de los motivos principales por los que el acto creativo requiere de un esfuerzo intelectual que conlleva muchas horas de trabajo y de meditación. De hecho ha confesado tener recelo de las obras musicales que han sido concebidas sin una reflexión profunda y sincera por parte del compositor:

En música se puede expresar lo que se quiera, pero, para ser válida, debe llevar detrás el esfuerzo; haber meditado y trabajado durante mucho tiempo con cierto dolor. Si todo eso no aparece, desconfío de que exista una auténtica obra de arte. Composiciones nacidas sin esfuerzo, dudo que tengan valor alguno²⁷.

En términos generales, y a sabiendas de que se trata de un compositor prolífico, para García Abril el proceso creativo suele ser largo y afiligranado, llegando incluso a dilatarse

²⁵ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro...», p. 10.

²⁶ MATEOS MORENO, Daniel. «Entrevista a Antón García Abril».

²⁷ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista...*, p. 74.

durante algunos años como en el caso de algunas obras sinfónicas extensas. A partir de los bocetos iniciales suele elaborar una serie de borradores que van desde un guion manuscrito inicial, hasta los manuscritos en formato informático copiados por un autografista al ordenador. Una vez que está impreso este manuscrito autógrafo, el compositor procede a realizar una exhaustiva revisión antes de interpretar y escuchar la obra. Este arduo proceso de escribir, que abarca desde las ideas iniciales hasta la obra acabada, finaliza una primera fase dentro del desarrollo de la composición pero sin completar todavía. El compositor ha resumido de la siguiente manera el proceso íntegro de la génesis de una obra musical:

Cuando pienso en una obra primero la escribo. Luego se interpreta. Una vez escuchada le doy un repaso. Cambio todo aquello que no me gustó. Añado, quito. Entonces la vuelvo a escuchar. Todavía no está editada y eso me permite volver a quitar, rectificar, poner lo que creo necesario. A partir de ese momento no vuelvo a poner las manos en la partitura. La obra, con sus virtudes y defectos, está ahí, tiene su forma²⁸.

Una vez que el compositor considera que el proceso creativo se ha completado en todas sus fases, es cuando se produce el momento de editar la versión definitiva de la obra para su publicación. No obstante, existen algunas obras que después de haber sido difundidas públicamente han sido sometidas a una revisión algunos años más tarde. De hecho, podría afirmarse que todas sus obras han sido revisadas minuciosamente antes de editar la versión que el compositor cree que es la definitiva. Lo anterior obedece principalmente a que el compositor ha sentido la necesidad de modificar o rehacer fragmentos y pasajes completos después de una escucha atenta de los mismos y tras un periodo de meditación. Entre las obras para orquesta que tienen una segunda versión revisada se cuentan las siguientes: *Hemeroscopium*, *Alhambra*, *Alba de soledades*, *Lumen* y *Variaciones concertantes*.

A título de ejemplo se puede referir el caso particular de la obra orquestal *Alhambra*, que tras su estreno en Berlín en el año 1999 el compositor la retiró de su difusión pública para someter la partitura a una revisión integral que se prolongó algunos años. La segunda versión data de 2002 y su reestreno tuvo lugar en Madrid en 2008. En las conversaciones con el compositor incluidas en el libro de Ruiz Tarazona, García Abril hace una descripción de cómo fue el proceso de revisión de la obra antes de tener la versión definitiva. Después del estreno en Alemania, el compositor recordaba sus impresiones acerca de la obra y las causas que le apremiaron a revisarla por completo:

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

La dirigió Rafael Frühbeck de Burgos y yo la escuché con atención. Muchas cosas no se correspondían con lo que yo deseaba. Había fricciones que no me gustaban, encuentros de voces que yo no quería. Cuando quiero que se produzca un choque lo hago con todas las consecuencias, pero si no, lo rechazo. Entonces esa obra, tal como sonó, no me convenció. [...] Al escuchar esta obra me reafirmaba en mis dudas sobre la consecución de mis objetivos al escribirla²⁹.

Para conocer la génesis de la composición hay que remitirse a finales del año 1996, cuando la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín le transmitió el encargo de escribir una obra en conmemoración del setenta y cinco aniversario de su fundación. Tras el citado estreno en Berlín y otras ciudades alemanas obtuvo el reconocimiento por parte de la crítica y del público, sin embargo a García Abril no le resultó completamente satisfactoria. Después de aquel estreno, al volver a España, se dedicó sin premura a reflexionar acerca de los problemas que encontraba en su obra sinfónica y decidió emprender una revisión absoluta de la partitura. A partir de sus propios planteamientos técnicos y estéticos, realizó lo que él mismo define como una «depuración» del lenguaje que afectaba a la estructura misma de la pieza:

La estética en que yo me muevo y mi forma de sentir y pensar la música me lleva a depurar ciertos procesos y choques que perturban la expresión. Además, siempre estoy preocupado con el asunto de la forma. El problema de mucha música es que el contenido no da para tanto desarrollo y llega un momento en que la obra, en la práctica, se ha terminado y todo lo que viene después no hace sino perjudicar lo anterior³⁰.

Esta voluntad de depurar la escritura musical se ha ido acentuando a través de la madurez y experiencia del compositor, como puede apreciarse en las distintas revisiones de obras sinfónicas realizadas en la última década. La revisión no sólo ha afectado a obras compuestas recientemente, sino también a obras tempranas como en el caso del concierto para violín *Cadencias*, escrito en 1972 y revisado en 2015. Este afán de perfeccionamiento de su obra artística le ha llevado a considerar que la sabiduría de un compositor le permite quitar todo aquello que sea innecesario y que afecte a la cohesión del discurso musical: «Mientras lo que le preocupe sea “poner”, todavía no ha llegado a ser compositor en el sentido que yo le doy a la palabra. Se compone mejor con la goma de borrar que con el lápiz»³¹.

En lo que respecta a la revisión de *Alhambra*, García Abril persiste en la idea de la búsqueda del equilibrio entre la técnica y la emoción, llegando a cuestionarse a sí mismo la influencia de la inspiración en el proceso creativo de la obra:

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ GUIBERT, Álvaro. «Antón García Abril: no soporto el ruido, me duele, me marchó», entrevista. En: *El Cultural*, Revista cultural del diario *El Mundo*, edición online, 27 de marzo de 2008.

³¹ *Ibid.*

La creación tiene que ser una simbiosis perfecta de técnica, rigor, ciencia y, vamos a decirlo entre comillas, «inspiración», o mejor, intuición. Si ese equilibrio no se logra, si la técnica predomina de tal manera que anula la idea musical, o viceversa, la obra no puede salir bien. ¿Hay «inspiración» en *Alhambra*? No lo sé. Lo que sí hay son intuiciones, sentimientos, determinadas poéticas y conceptos sobre lo que he creído que es, o que fue, la Alhambra³².

La revisión de la obra orquestal trajo consigo una transformación de los materiales originales, hasta el punto que el compositor ha dejado la puerta abierta a una investigación sobre el proceso creativo a partir de un enfoque comparativo entre ambas versiones: «El cambio que realicé en esta obra es para hacer un estudio sobre cómo puede transformarse un material. Cambio de articulaciones, de dinámicas, de forma, de choques, de encuentros. Y he dejado la obra, creo no confundirme, de la manera que deseo y necesito»³³. Esta descripción de García Abril pone de manifiesto en qué consistió el proceso de revisión llevado a cabo en esta importante obra orquestal, partiendo de la primera versión hasta la partitura definitiva, concluyendo con la siguiente reflexión:

Esta historia de *Alhambra* glosa un poco la manera de proceder que tengo con mi obra. Soy muy meticuloso hasta el momento en que pienso que no puedo hacer más por ella. En ese momento me retiro. Si con el tiempo se escucha y gusta, bien. Si no, me olvido. Todos los compositores de la historia tienen obras que están ahí, frescas, siempre nuevas, y otras en las que no acertaron. Incluso los más grandes³⁴.

Así pues, este caso peculiar muestra la forma de proceder que tiene el compositor en su labor creativa. La fase completa del proceso compositivo finaliza entonces cuando el compositor decide apartarse de la partitura para dejarla existir por sí misma.

2.1.2 Fuentes de inspiración principales

Al escribir una obra los compositores se pueden inspirar de experiencias vividas o de estímulos externos a la propia realidad musical. A este respecto, García Abril suele manifestar a través de los títulos de algunas de sus obras la fuente inicial de inspiración, ya sea de forma explícita o de modo alusivo. Esto se puede verificar en las notas al programa de esas mismas obras donde ofrece una descripción de los motivos y aspectos que le guiaron durante el proceso compositivo, señalando con frecuencia sus propias intenciones creativas. Anteriormente hemos visto el lugar que ocupa la inspiración, o las intuiciones, en el proceso

³² *Ibid.*

³³ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista...*, p. 50.

³⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.

creativo del compositor. En las líneas siguientes examinaremos de forma concisa las fuentes de inspiración, centrándonos principalmente en las obras orquestales aunque se incluyen ejemplos de otras piezas instrumentales.

La vinculación de la música con otras artes es una de las fuentes de inspiración más frecuentes que se pueden encontrar en las obras de los compositores. En el capítulo anterior se ha visto la interacción de la música de García Abril con las artes dentro del contexto de la identidad cultural del compositor, revisando las relaciones con la literatura, danza, teatro, arquitectura, escultura, pintura, y con la música aplicada para el cine y la televisión.

La «naturaleza» como concepto trascendental del mundo natural y del universo ha representado otra de las principales fuentes de inspiración en la música del compositor:

Mi acercamiento a la naturaleza es de orden cuasi religioso. Pienso que no hay nada más grande en este mundo que la contemplación de la naturaleza en todas sus vertientes y evoluciones espacio-temporales. Yo soy un apasionado de la naturaleza; experimento de continuo emociones inspiradas por la naturaleza, desde la observación de una flor común hasta los desastrosos efectos producidos por un tsunami. La vivo toda con igual pasión³⁵.

Este acercamiento a diversos aspectos relacionados con la naturaleza se encuentra desvinculado de tratamientos descriptivos o de la imitación de sonoridades propias de la naturaleza, como también hemos apuntado en el capítulo anterior. Más bien se trata de reflejar, a través de la música, una visión y contemplación del universo que el compositor trata de expresar a partir de sus propias emociones interiores:

En muchas obras mías hay un canto a la naturaleza, pero no de una manera descriptiva, sino religiosa. Cuando escribo los *Nocturnos de la Antequeruela*, es un canto al éxtasis, a la dignidad, a lo sublime, a la creación, a la conmoción del ser humano hacia la grandeza del cosmos, pero nunca la mera descripción de cosas³⁶.

Con relación a lo anterior, el mar es una de las temáticas más recurrentes que se observan al examinar el catálogo del compositor, ejercida a través de una influencia directa de la cultura mediterránea de la cual forma parte. Entre las obras orquestales se encuentra, en primer lugar, *Hemeroscopium* (1972, rev. 1995) que según la tradición fue el nombre dado por los focenses en la antigüedad a una zona en torno a las actuales Denia y Jávea en la costa mediterránea, y a la que llegaron aquellos pobladores helénicos a través del mar. En la obra

³⁵ RODRÍGUEZ CERDÁN, David. «Antón García Abril: el hispanista trascendental», entrevista. En: *Scherzo*, Revista de música, nº 271, 2012, p. 92.

³⁶ MATEOS MORENO, Daniel. «Entrevista a Antón García Abril».

para orquesta de cuerda *Cantos de pleamar* (1993) se advierte explícitamente la marea que produce la creciente del mar; sin embargo el compositor ha manifestado: «[...] mi intención no fue la de imitar los sonidos del mar, sino formular un homenaje a un fenómeno que gravita en lo más profundo de nuestro ser»³⁷. El océano Atlántico también ha sido motivo de inspiración en las obras para orquesta. En *El Mar de las Calmas* (2000) se inspiró en la contemplación de un escenario marítimo ubicado en la isla de El Hierro, en el archipiélago canario, correspondiendo de esta manera al encargo realizado por el Festival Internacional de Música de Canarias. De forma semejante, en la obra *Variaciones concertantes* (2010, rev. 2013) existe un trasfondo alusivo al mismo océano puesto que originalmente se iba a titular «Variaciones Atlánticas», probablemente en homenaje a las tierras gallegas que limitan al oeste con el océano Atlántico y nuevamente en correspondencia con el encargo transmitido por la Real Filharmonía de Galicia.

En la música concertante también existen dos obras con referencias mediterráneas. El *Concierto de la Malvarrosa* para flauta, piano y orquesta de cuerda (2001), remite expresamente a la playa mediterránea de la Malvarrosa en la capital valenciana. Asimismo el *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras y orquesta (2003), en su primer movimiento titulado «Visiones de la bahía» alude a la bahía de Málaga situada en el extremo oeste del mar Mediterráneo, y donde el compositor pretendió crear «[...] un cántico espiritual desde el alto vuelo contemplativo que nos proporciona estas visiones»³⁸. Entre las obras para un instrumento destaca evidentemente la *Fantasia Mediterránea* para guitarra (1987), escrita para el guitarrista Gabriel Estarellas, quien además la estrenó en Palma de Mallorca.

Otra obra en la que el título expone una temática acuática es el concierto *Guadalaviar* para quinteto de metales (2011), en el que García Abril ha querido ofrecer un homenaje a las ciudades de Teruel y Valencia a través de su conexión fluvial: «[...] tierras hermanadas por el río Guadalaviar que, naciendo en Teruel y uniéndose con el Alfambra, se convierte en el río Turia que baña las tierras valencianas»³⁹. En la pieza para piano solo titulada *Sonatina del Guadalquivir* (1982), también el compositor hace referencia a uno de los ríos peninsulares más importantes. Se trata de una pieza integrada por tres movimientos dedicada al compositor sevillano Joaquín Turina, y sobre la que Cabañas Alamán apunta que «[...] desde el título

³⁷ GARCÍA ABRIL, Antón. «Arte y experimentación en la música contemporánea». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 676, 2006, p. 37.

³⁸ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 03.06.2004.

³⁹ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 27.01.2012.

mismo hasta las ideas musicales básicas en que se apoya, quiere ser una aproximación geográfica y estética que, a modo de homenaje [...] rinde a Turina»⁴⁰.

La admiración de parajes naturales, así como la contemplación de paisajes geográficos concretos también han sido fuentes de inspiración para el compositor. En el *Concierto de las Tierras Altas* para violonchelo (1999), García Abril ha expresado en las notas escritas con motivo de su estreno su intención de realizar «[...] un canto a la naturaleza como visión espiritual de la obra magna de la creación, homenaje a las tierras de Soria y sus hermanas tierras de Aragón»⁴¹. Además de esta alusión a las cumbres, unos versos de Antonio Machado que forman parte de *Campos de Soria* han servido también como punto de partida para la composición de su primera obra concertante para violonchelo. En las notas al programa escritas para el concierto de viola titulado *Cantos de Ordesa* (2012), el compositor realiza a través de un impulso poético una oda a partir de un breve texto referente al Valle de Ordesa y de su propia experiencia en el Pirineo aragonés. A continuación reproducimos las notas que ejemplifican los impulsos emocionales que dieron origen a esta obra concertante:

No estoy seguro si leyendo estos pensamientos que me sugirió la contemplación estéticamente extasiada de la belleza de los hermosos valles de Ordesa, espacios de creatividad sublime que nos introduce en el milagro de la vida ante nosotros, que nos hace vivir nuestra grandeza y humildad, será suficiente para comprender el impulso creativo de la obra. No estoy seguro, si será suficiente para orientar al oyente en estos *Cantos de Ordesa*, por los caminos de la espiritualidad y del sentimiento que ha guiado los principios creativos de mi obra. No estoy seguro, si alguno de estos caminos o veredas que he transitado, será la mejor guía para poder explicar lo inexplicable en la música, la emoción. De lo que sí estoy seguro (si esta aseveración existe en el lenguaje siempre inseguro ante cada obra nueva) de que seguramente se comprenderá con mayor claridad este punto de partida poético, que esas explicaciones técnicas y largas notas al programa, en muchos casos incomprensibles. He procurado beber de las aguas puras de los manantiales que nacen de la tierra. Me ha guiado esa música inquietantemente bella del silencio, sobre el cual se escucha las dulces sonoridades de los aleteos mágicos y serenos de los vuelos de las aves jugando con el viento que las conduce a espacios múltiples de belleza. He caminado en el silencio. He sentido el calor emocional al contemplar los glaciares. Me he encontrado en el monte perdido. He sentido la dulce caricia del viento portador de suaves aromas inimitables. Mis ojos se han llenado de flores silvestres, mi alma ha vivido un espacio de espiritualidad que me encaminó a crear este concierto⁴².

La admiración por los astros y el cosmos infinito también ha sido objeto de inspiración para el compositor. Por una parte la Luna y la evocación romántica de la nocturnidad, y por otra el Sol y las ideas que transmite de luminosidad, amanecer y renacer. En el concierto para piano y orquesta de cuerda, *Nocturnos de la Antequeruela* (1996, rev. 2011), resulta evidente

⁴⁰ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid, ICCMU, 2ª ed. aum., 2001, p. 99.

⁴¹ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 09.09.2000.

⁴² Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 04.10.2012.

en el propio título la idea inicial como punto de partida para su composición. En palabras de García Abril la obra también podría titularse «Nocturnos y constelaciones», ya que consiste en un recorrido espiritual a través de las distintas secciones que configuran el discurso narrativo. En las notas al programa el compositor ha transmitido de forma elocuente sus intenciones relacionadas con el proceso creativo de la obra:

Los *Nocturnos de la Antequeruela* están escritos dando cauce a un deseo que ha vivido en mí desde hace mucho tiempo. Crear una obra para piano y orquesta de cuerda, en búsqueda de un mundo sonoro que fuese reflejo fiel de un sentimiento interno que desea expresar musicalmente, todo un universo de emociones vividas desde nuestro propio misterio. Nada puede expresar la música que no sea su espiritualidad. Si pretendiéramos en unos breves comentarios conducir al lector por los caminos y recorridos emocionales vividos por el compositor al crear la obra, sería una aspiración baldía, pretensión que nos conduciría irremediablemente al fracaso, tal vez lo más comprensible de la música, sea aquello que posee de impenetrable e inexplicable. Sin embargo cada obra nace como fruto de un pensamiento que emerge en nosotros como historia de un momento de nuestra trayectoria, crónica de un espacio anímico que configura nuestra existencia convirtiendo en hecho musical unas vivencias, acumuladas desde nuestro propio destino. Vivencias que actúan inexorablemente sobre nosotros infundiéndolo, necesariamente, contenido y forma de expresión a nuestro mensaje⁴³.

La pieza camerística *Cantos de plenilunio* para flauta y piano (1990), constituye un antecedente del concierto para piano y se inscribe en este tipo de obras alusivas al satélite natural. Por otra parte, la pieza orquestal *Hemeroscopium* alude también a la atalaya del Sol, puesto que era el lugar donde los colonizadores griegos decían que éste nacía. Pero la obra que tiene una referencia solar más evidente es *Lumen* para orquesta (2008, rev. 2013), en la que el compositor ha pretendido expresar distintas impresiones sugeridas por la luz, no sólo física sino también espiritual. Esta obra lleva además el subtítulo de «Música para dos luceros», que el compositor explica como «[...] fruto de un compromiso adquirido con mis hijas, Áurea y Águeda, desde tiempos pasados, tan presentes hoy, cuando siempre disfrutábamos de la deslumbrante visión de la contemplación de las estrellas, de aquel lucero como guía de nuestra luz interior»⁴⁴.

Las dos piezas concebidas originalmente como camerísticas, *Alba de soledades* para violín y guitarra (2005) y *Alba de los caminos* para piano y cuarteto de cuerda (2007), evocan a través de su título esa primera luz que se distingue antes de salir el Sol. No obstante, el compositor utiliza el término «alba» de forma metafórica, que también puede expresar significados como amanecer, surgir o nacer. Ambas obras tienen una segunda versión

⁴³ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 23.08.1996.

⁴⁴ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 30.01.2009.

orquestal: la primera consiste en una transformación sinfónica, mientras que la segunda es una adaptación del cuarteto de arcos a una orquesta de cuerda.

La propia música, o algún aspecto que se derive directamente de ésta, constituye otra fuente de inspiración más compleja y a veces demasiado esquiva. Jonathan Harvey señalaba en su estudio dedicado a este problema que la inspiración musical derivada a su vez de piezas musicales puede resultar compleja y fascinante: «Los compositores pueden inspirarse en la obra de otros músicos y también en la materia prima propia de la música, ya sea el sonido de un instrumento o un determinado intérprete»⁴⁵. Asimismo, la organización instrumental y la plantilla elegida por el compositor para una determinada obra también pueden estimular la imaginación creativa. A modo de ejemplo se citan a continuación algunos casos concretos dentro de la música concertante de García Abril.

En el ciclo de dobles conciertos escritos a principios del siglo XXI, García Abril se planteó para su composición diversas posibilidades en lo referente al tratamiento instrumental. A diferencia de muchos conciertos en los que predomina la tensión entre la parte del instrumento solista y la orquesta, lo que pretende el compositor es crear espacios sonoros de compenetración, de procesos tímbricos y de texturas contrastantes. Acerca del concierto para dos pianos titulado *Juventus* (2002), el compositor escribió lo siguiente:

La técnica compositiva que comporta una obra para dos instrumentos nos presenta siempre unas particularidades provenientes de la propia duplicación instrumental. [...] Partiendo de mis planteamientos estético-técnicos, he conducido la voz del piano a formas de expresión en las que la idea de los dos pianos sea el vehículo generador de formas pianísticas altamente desarrolladas y dirigidas a la búsqueda de sonoridades y procesos tímbricos que, solamente desde una cuádruple polifonía pianística simultánea, pueden obtenerse. Me he alejado del peligro de caer en un «piano máquina», riesgo posible y cercano dada las posibilidades técnicas para crear grandes verticalidades partiendo de sus potentes recursos sonoros. He intentado crear dos pianos como comportamiento ideal de una música motivada, no por la amplificación sonora que nos proporciona la suma de los dos pianos, sino por unas texturas pianísticas dirigidas a descubrir procesos sonoros instrumentales, sensibles a colores y resonancias nuevas⁴⁶.

En lo que se refiere al *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras, García Abril ha señalado que para su composición advirtió que la propia disposición instrumental le ofrecía una cualidad múltiple de posibilidades expresivas: «La sonoridad de dos guitarras en un contexto orquestal no se traduce en el timbre de las doce cuerdas más la orquesta, sino en un timbre verdaderamente infinito de sonoridades»⁴⁷. Por lo tanto, emprender la composición de

⁴⁵ HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*, p. 101.

⁴⁶ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 27.09.2002.

⁴⁷ RODRÍGUEZ CERDÁN, David. «Antón García Abril: el hispanista trascendental», pp. 91-92.

obras escritas para dos instrumentos y orquesta le ha sugerido la búsqueda de sonoridades y texturas tímbricas a partir de esa configuración: «[...] es un medio lleno de retos y dificultades, pero mi forma de abordarlo se basa siempre en la premisa de que no se trata de dos instrumentos y una orquesta, sino de un gran instrumento hecho de muchos sonidos»⁴⁸.

En el anteriormente citado concierto *Guadalaviar*, el compositor utiliza una plantilla instrumental que consiste en un quinteto de metales, dos pianos (más celesta), percusión y una orquesta de cuerda. Una vez más las distintas sonoridades instrumentales y las posibilidades tímbricas que le brindaba este efectivo orquestal, le sugirieron diversos planteamientos e ideas creativas para el proceso compositivo de la obra:

En general, siempre se entendió que los metales estaban cercanos a unas sonoridades plenas y de gran brillantez, esto es cierto, pero no es menos cierto que es un grupo dotado de una gran sensibilidad tímbrica para los paisajes sonoros de íntima belleza. En estos dos senderos he transitado, intentando expresar momentos de gran plenitud en contraste con otras de gran sutileza expresiva. Para lograr este objetivo me he valido de una configuración orquestal que ofrezca en su seno un gran protagonismo tímbrico a este grupo camerístico. Primer punto técnico de partida, eliminar todos los instrumentos de viento dentro de la plantilla orquestal, potenciando, de esta forma, el protagonismo sonoro de este quinteto, junto con el grupo de cuerda y un quinteto de percusión configurado por dos pianos y tres percusionistas⁴⁹.

Un último aspecto a señalar es el autobiográfico, que muchos compositores han utilizado como estímulo de inspiración más inmediata. En el caso de García Abril, a día de hoy no existen obras en las que el propio compositor haya manifestado una intención de este tipo. No obstante, algunos acontecimientos importantes o situaciones específicas ocurridas a lo largo de su vida –principalmente en el entorno familiar–, le han impulsado a crear algunas obras o dedicarlas a las personas más queridas. Tal es el caso, por ejemplo, de las piezas para coro *Pater noster* y *Ave María* (1964), compuestas durante su estancia en Roma como un regalo de bodas para su mujer, Áurea Ruiz, con la que contrajo matrimonio el 16 de mayo de ese mismo año. El compositor también ha escrito obras para sus hijos, incluso quedando reflejado el nombre de ellos en los títulos de algunas obras. A este respecto Cabañas Alamán ha señalado lo siguiente: «Más que componer obras que respondiesen al estímulo que nuestro maestro, como padre, podía recibir a consecuencia del nacimiento de sus hijos, las que les ha dedicado han surgido escritas *ex profeso* para ellos»⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92

⁴⁹ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 27.01.2012.

⁵⁰ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril: sonidos en libertad*, p. 106.

De los seis *Preludios de Mirambel* el primero fue escrito en 1984 para su hijo, el arquitecto Antón García-Abril Ruiz, cuando era estudiante de piano en el conservatorio. Asimismo, el *Cuarteto de Agrippa* (1994) también tiene una dedicatoria a su hijo cuando éste estudiaba arquitectura. La composición de la pequeña suite para orquesta *Piezas áureas* (1974), que en la actualidad no figura en el catálogo, coincide con el nacimiento de su hija: «Su título deriva del nombre de mi mujer y mi hija: Áurea. Se trata de un juego de palabras entre lo afectivo y lo entrañable de lo áureo en mi existencia, y lo dorado o áureo»⁵¹. El *Concierto aguediano* para guitarra (1976) refleja también en su título el nombre de su hija Águeda nacida en ese año. La obra está dedicada al guitarrista Ernesto Bitetti quien fue el intérprete que instó a García Abril para escribirla: «Bitetti me pedía insistentemente un concierto que yo negaba con obstinación, porque en el fondo tenía una especie de prevención o temor de acercarme al mundo de la guitarra»⁵². Los *Cuadernos de Adriana* (1985) configuran una obra pedagógica para la iniciación al piano, constituida por cuarenta y dos pequeñas piezas agrupadas en tres cuadernos. La obra está pensada para niños ya que el compositor la concibió en primera instancia para su hija menor Adriana.

Aunque la propia vida del compositor no ha representado en sí misma una fuente de inspiración, como en el caso de otros compositores, se han citado las obras que nacieron en parte como fruto de acontecimientos personales importantes. A este respecto cabe señalar lo que el compositor mexicano Carlos Chávez manifestó en las conferencias Norton de la Universidad de Harvard entre los años 1958-59, publicadas bajo el título de *Musical Thought* (Cambridge, MA, 1961): «Un compositor transforma en términos musicales todo lo que absorbe del exterior y todo lo que es desde su nacimiento; describe su momento presente en música, de tal modo que, en realidad, toda música es autobiográfica»⁵³.

2.2 El contexto armónico

A comienzos de la década de los años setenta García Abril había definido un lenguaje compositivo y una estética individual que unos años más tarde reafirmaría en su discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En dicho discurso el compositor argumentaba el valor que le corresponde a la melodía como parámetro indisociable del hecho musical, frente a la tendencia de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX que planteaban una ruptura con el componente melódico entendido en su sentido

⁵¹ GARCÍA ABRIL, Antón. «El compositor ante su obra». En: *La guitarra en la historia. II Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Eusebio Rioja (ed.). Córdoba, Ediciones de La Posada, 1991, p. 20.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

⁵³ Citado en: HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*, p. 111.

más tradicional. En el trasfondo de este discurso el compositor pretendía además manifestar, desde su propia forma de entender la creación, que las características inherentes al aspecto melódico podrían ser extrapolables a otros parámetros musicales:

El proceso armónico de una sinfonía, por sí solo, se convierte en una gran melodía de acordes. Cada movimiento orquestal conlleva un movimiento melódico. La suma de todas las conductas que confluyen en una obra musical nos da siempre como resultado un polimelodismo sin el cual difícilmente el sentido de continuidad de la música podría desenvolverse. Por este hecho todos los elementos que participan simultáneamente en un proceso musical actúan, además de las funciones específicas que adoptan en ese momento, como melodía⁵⁴.

Para examinar el aspecto técnico de la música de García Abril conviene empezar por determinar el medio armónico utilizado en sus obras, y señalar los procedimientos más destacables a partir del análisis realizado. En primer lugar hay que precisar que el lenguaje musical empleado por el compositor se encuentra definido dentro de los márgenes del sistema acústico temperado, que comprende los doce sonidos de la escala cromática en varias octavas. De esta manera su lenguaje está integrado en el ámbito general de la postonalidad, la cual engloba una variedad muy amplia de técnicas compositivas que se derivan de la tonalidad y el cromatismo. En términos generales su lenguaje armónico está basado principalmente en el vocabulario tonal, pero aplicado a un tipo de sintaxis que no se corresponde con el tradicional sistema de la tonalidad unificada fundada a partir de la centralidad de una sola tónica.

Por lo anterior, podría establecerse que la música de García Abril se inscribe en un ámbito de connotación tonal pero dentro de un marco de flexibilidad que la vincula con la denominada tonalidad ampliada o expandida. En un artículo del compositor Agustín Charles, dedicado al análisis del concierto para violín *Cadencias* (1972) y de la pieza de cámara *Homenaje a Mompou* (1988), leemos a este respecto lo siguiente:

Su música es meramente tonal, de ello no hay duda, aunque con la amplitud de miras que ello conlleva, en la que hay un doble predominio de ideas musicales, por una parte de fuerte carácter melódico [...] y por otra, de gran contenido rítmico. Sin embargo, el uso de la tonalidad en nuestro compositor no se limita únicamente al proceso escueto de una combinación armónica simple, sino que existe un proceso de ampliación del espectro acordal hasta sus posibilidades máximas aunque, eso sí, dentro de un margen claro de connotación tonal. Es el aspecto jerárquico el que se desvincula más claramente del procedimiento tonal, tomando de este únicamente su direccionalización cromática de resolución, aunque omitiendo la simple relación cadencial de aquel⁵⁵.

⁵⁴ GARCÍA ABRIL, Antón. *Defensa de la melodía*, p. 23.

⁵⁵ CHARLES SOLER, Agustín. «Libre tonalidad: Antón García Abril, análisis de *Cadencias* y *Homenaje a Mompou*». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XI, 1-2, 1995, p. 56.

Sin embargo, el propio García Abril se ha encargado de zanjar la discusión suscitada en torno a la supuesta dependencia en su música de cualquier tipo de derivación de la tonalidad, modalidad, e incluso politonalidad. En una entrevista realizada en el año 2002, cuando todavía se desempeñaba como catedrático del Conservatorio de Madrid, su interlocutor le preguntaba si el entramado armónico de sus obras estaba basado en la melodía, a lo que el compositor respondía:

El motor de mi música es el acorde, no la tonalidad. El acorde es el que genera toda suerte de melodías y contrapuntos. Entonces creo que mi punto de partida es siempre vertical, es la pirámide acordal. A partir de ahí toda la horizontalidad de tipo contrapuntístico, que es mucho en mi obra⁵⁶.

En otra entrevista publicada con posterioridad, el compositor ratificaba esta misma idea en la que sostenía que su punto de partida ha sido la verticalidad, base principal de la que se derivan otros aspectos en sus obras:

El *acorde* forma parte de mi técnica general de desarrollo; actúa como impulso generador de procedimientos contrapuntísticos derivados y, en muchas ocasiones, se convierte en elemento inspirador de desarrollos melódicos. El color de la orquesta, la tímbrica, en mi caso viene dada no sólo por la mezcla de colores instrumentales sino por el contenido sonoro del propio acorde. Creo que el más alto valor intelectual que posee el compositor reside en practicar la sabiduría de coordinar y conciliar los elementos constructivos y científicos de la música, armonía, contrapunto, melodía, ritmo y color orquestal (fusión de los valores armónicos e instrumentales). Sistematizar en un *todo* coherente y artístico estos elementos constructivos supone el más alto nivel de exigencia intelectual para el compositor⁵⁷.

Por lo tanto, queda patente que los procedimientos de tipo melódico se generan a partir del proceso armónico que actúa como soporte del entramado musical. De esta manera las sonoridades verticales adquieren también un sentido de continuidad por medio de una libre sucesión de acordes, es decir, que estas sonoridades se yuxtaponen linealmente pero sin seguir una norma o principio que las regule. Este encadenamiento de acordes que se produce en las obras del compositor es guiado a través de su propio color armónico y por el valor intrínseco contenido en cada acorde, evocando a través de este procedimiento armónico una técnica de tipo posimpresionista.

⁵⁶ MATEOS MORENO, Daniel. «Entrevista a Antón García Abril».

⁵⁷ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro...», p. 11.

EJEMPLO 2-1. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Canción de la noche blanca» (cc. 53-62).
Reducción armónica.

EJEMPLO 2-2. *Alhambra* (cc. 323-335). Reducción armónica.

EJEMPLO 2-3. *Alba de soledades* (cc. 264-269). Se omite la flauta y el arpa.

Una vez que se ha clarificado que la utilización de acordes de distinta índole permanece desvinculada de cualquier tipo de sistema armónico, estamos en condiciones de tipificar el vocabulario de acordes utilizado en su música. En un trabajo realizado con anterioridad sobre los dobles conciertos de García Abril⁵⁸, habíamos propuesto dos categorías de acordes observados en el lenguaje armónico del compositor, a saber: acordes de derivación tonal y acordes de derivación no tonal. A esta primera categoría pertenecen una amplia variedad de acordes que tienen en común un origen tonal, o más concretamente una estructuración a partir de la superposición de terceras. Por consiguiente, este tipo de acordes proviene principalmente de la tríada y de su ampliación interválica. Una característica de estas formaciones verticales es que contienen una fundamental desde la que se estructuran, formando acordes de séptima, de novena y de undécima, y generalmente presentan una disposición en estado fundamental o en segunda inversión (con la quinta del acorde como nota más grave).

En el ejemplo 2-1 se ofrece una reducción armónica de un fragmento orquestal del segundo movimiento de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea* (1985), titulado «Canción de la noche blanca», donde se puede apreciar una sucesión libre de distintos acordes con séptima e incluso con novena (c. 56). Esta diáfana armonía escrita en forma de acordes tenidos en la cuerda funciona como acompañamiento de la flauta (cc. 53-56) y del corno inglés (cc. 57-62), que despliegan una melodía diatónica. También se puede observar que el bajo armónico –nota fundamental de cada acorde– se encuentra reforzado a través de la duplicación a la octava en los violonchelos y contrabajos.

En el siguiente ejemplo 2-2 se muestra otra reducción armónica extraída de un fragmento de *Alhambra* (1998, rev. 2002). El pasaje tiene como peculiaridad una sucesión de acordes perfectos mayores en estado fundamental, varios de ellos con novena añadida, que funcionan como un acompañamiento articulado en la cuerda (violas, violonchelos y contrabajos). La línea melódica principal se encuentra asignada a los violines y trompetas en una duplicación a la octava, y a partir del compás 329 a las flautas, oboes y clarinetes. También hay que destacar en este fragmento la línea melódica del bajo, tocada por los contrabajos, que realiza dos descensos melódicos en los que alterna los intervalos de tono y de semitono (cc. 323-328 y 329-335) coincidiendo con segmentos de la escala octatónica.

⁵⁸ Véase: OLIVA BÁEZ, Héctor. «Los dobles conciertos de Antón García Abril: análisis y estudio del proceso creativo». Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad Autónoma de Madrid, 2005.

EJEMPLO 2-4. *Variaciones concertantes* (cc. 365-369).

EJEMPLO 2-5. *Lumen* (cc. 461-466). Se omite la cuerda.

EJEMPLO 2-6. *Celibidachiana* (cc. 1 y 10). Reducción armónica.

El concepto de acorde ampliado se refiere específicamente a la inserción de disonancias por medio de notas añadidas al acorde, de tal manera que la decimotercera desde una fundamental dada puede interpretarse también como una sexta añadida y la undécima como una cuarta añadida. En el ejemplo 2-3 se muestra la reducción armónica de un breve fragmento de *Alba de soledades* (2006, rev. 2010), que conduce a la sección final de la pieza, en el que los violines segundos y las violas establecen un fondo armónico como acompañamiento de la flauta sola. Los tres acordes tenidos contienen una novena y una séptima, y los dos últimos incluyen además una sexta añadida desde la nota fundamental.

En el ejemplo 2-4 se ofrece otro fragmento algo más complejo, extraído de *Variaciones concertantes*, donde también se pueden identificar este tipo de acordes. Se trata de un breve pasaje de la cuerda en el que se producen a modo de *ostinato* una serie de acordes ampliados a través de notas añadidas. En la primera parte del compás 366 se forma un acorde de *re* mayor con novena, séptima y sexta añadida, que funciona como eje armónico del pasaje. Este acorde se alterna con los acordes mayores de *la b*, también con novena, séptima y sexta añadida, y *sol b* con séptima mayor y sexta añadida. Además, en la primera parte del compás 367 se forma el único acorde de undécima sobre la nota *re*, en lugar del mismo acorde con la sexta añadida.

Algunas veces el compositor también utiliza como recurso armónico de color una sucesión paralela de acordes. Esta técnica armónica que proviene del estilo impresionista francés recibe a veces el nombre de «mixtura» en alusión a la registración del órgano que modifica el timbre y la intensidad de los sonidos. Existen distintos tipos de mixtura, pero en algunas obras de García Abril se puede identificar la utilización de la «mixtura real» que consiste en: «Un desplazamiento paralelo exacto de un acorde»⁵⁹. En la pieza orquestal *Celibidachiana* (1982) es donde el compositor realiza una utilización más profusa de esta técnica. No obstante, en el ejemplo 2-5 se ofrece un pasaje característico de mixtura asignado en este caso a los instrumentos de teclado de la orquesta. Se trata de un pasaje de *Lumen* que se produce a continuación del clímax final y antes del Coral con el que concluye la obra. En el ejemplo puede observarse una mixtura real, basada en acordes perfectos mayores, que se forma entre el glockenspiel, la celesta, dos vibráfonos y piano en un registro agudo. Por su parte las campanas y la marimba realizan individualmente una línea melódica derivada de la propia mixtura armónica.

⁵⁹ LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Trad. del alemán: Luis Romano Haces. Madrid, Mundimúsica ediciones, 2007, p. 257.

EJEMPLO 2-7. *Lumen* (cc. 449-457). Piano.

EJEMPLO 2-8. *Concierto de la Malvarrosa* (cc. 306-327). Reducción armónica.

EJEMPLO 2-9. *Juventus*, segundo movimiento (cc. 164-169). Reducción armónica.

Otra técnica armónica que se deriva de la tonalidad ampliada o expandida es la utilización de poliacordes. Éstos consisten en la superposición de dos o más acordes que conforman un complejo vertical disonante y que son utilizados por sus cualidades intrínsecas de color armónico. Uno de los ejemplos de poliacorde más célebres en la música del siglo XX se encuentra en un pasaje del ballet *Petrushka*, de Igor Stravinski, donde el compositor superpone los acordes de *fa #* mayor y *do* mayor. De manera similar, en el comienzo del *Concerto* para clave y cinco instrumentos de Manuel de Falla también se produce un poliacorde a través de la superposición de los acordes de *re* mayor, en el clave y el violonchelo, y de *mi b* mayor en el violín.

En las obras orquestales de García Abril, el ejemplo más característico de la utilización de poliacordes corresponde al comienzo de *Celibidachiana*. La obra se inicia con un enérgico *tutti* orquestal basado en la superposición de los acordes de *do* mayor y *re* mayor (ejemplo 2-6), que se repite cuatro veces seguidas hasta desvanecerse gradualmente en una sola nota. La disposición vertical de este complejo de sonidos en el espacio acústico, se corresponde en buena medida con la serie de armónicos naturales producidos a partir del sonido fundamental *do*. Como puede observarse, en la propia disposición del poliacorde se encuentran los trece primeros armónicos de la serie, omitiendo el séptimo armónico y con los armónicos nueve y once desplazados a la octava superior. En el mismo ejemplo también se muestra el poliacorde producido en el compás 10 de la obra orquestal, donde los dos componentes originales se desplazan de sitio ubicándose esta vez el acorde de *do* mayor por encima del acorde de *re* mayor.

En el siguiente ejemplo 2-7 presentamos otro fragmento de la sección final de *Lumen*, en el que se produce un encadenamiento de distintos poliacordes. En el ejemplo se muestra únicamente la parte del piano, que en la partitura está duplicada por los instrumentos de viento y de cuerda en un gran *tutti* orquestal. Cada tres veces los componentes coinciden en la articulación de un mismo tipo de acorde, formando una secuencia repetida de dos poliacordes y un acorde. Además destaca el hecho de que se produce una doble mixtura, en la que sus componentes se desplazan por movimiento contrario creando una polifonía de mixturas.

La utilización de poliacordes puede sugerir un contexto armónico de bitonalidad o politonalidad por el hecho mismo de confrontar acordes que pertenecen a diferentes áreas tonales. Sin embargo García Abril no utiliza la técnica politonal en un sentido estricto, que implica la presencia simultánea de dos o más tonalidades distintas. Por el contrario, la utilización de poliacordes en sus obras se corresponde con una búsqueda tímbrica determinada y por el color armónico resultante producido por la superposición de acordes.

El concepto de tonalidad ampliada también engloba a la neomodalidad y a los recursos armónicos derivados de este sistema. En el contexto armónico de las obras de García Abril también es frecuente encontrar sonoridades y progresiones armónicas de color modal utilizadas siempre de forma asistemática. Uno de los procedimientos de origen modal es la utilización de la cadencia andaluza. Al tratarse de un elemento recurrente en varias de sus obras orquestales, en el capítulo siguiente se examina la utilización personal que el compositor hace de la cadencia andaluza y de las transformaciones derivadas.

En los pasajes conclusivos de algunas obras se puede apreciar la intención del compositor de crear un proceso cadencial con reminiscencias de tipo modal o incluso armónico-funcional. En el ejemplo 2-8 se ofrece una reducción armónica de los compases finales del *Concierto de la Malvarrosa* donde se puede distinguir una cadencia plagal. A través de los acordes ampliados de *si* menor (I) y *mi* menor (IV) –con novena y séptima añadidas– se produce una sonoridad disonante dentro de un contexto armónico de color modal. En el final del segundo movimiento del concierto para dos pianos *Juventus*, también se puede distinguir un proceso cadencial semejante. En la reducción armónica del ejemplo 2-9 se puede observar nuevamente la utilización de acordes ampliados en un contexto armónico modal. La resolución de esta cadencia modal se produce en el compás 167 en un *fa* # frigio, acorde con séptima añadida, que se prolonga hasta el compás 169 donde se añade una novena al mismo acorde desde la nota fundamental.

Como se ha visto anteriormente, el impulso armónico de la música de García Abril lo constituye el acorde por sí mismo y por tanto prescinde de la centralidad tonal. No obstante en ciertos pasajes o unidades del discurso musical se pueden identificar polaridades que actúan momentáneamente como sonoridades principales. En este sentido, el concepto de polaridad se refiere a la atracción que ejerce un sonido desvinculado jerárquicamente de una escala modal o tonal. Esta idea de la polaridad la aplicaba Stravinski como una expansión de la tonalidad, o como una reminiscencia de la centralidad tonal, considerándola de forma más amplia a través de «[...] la polaridad de un sonido, de un intervalo o, incluso, de un complejo sonoro»⁶⁰. En las obras orquestales de García Abril las polaridades vienen determinadas principalmente por la utilización frecuente de notas pedal y de pedales armónicos, o por la recurrencia de sonoridades. En el capítulo siguiente también se examina la utilización de pedales como uno de los recursos técnicos reconocibles en las obras del compositor.

⁶⁰ STRAVINSKI, Igor. *Poética musical*, p. 43.

EJEMPLO 2-10. *Concierto de la Malvarrosa* (sección A). Reducción armónica.

Section A: *pp*

Section A II: *p*

Section A III: *p*

Section A IV: *pp*

EJEMPLO 2-11. *Juventus*, primer movimiento (cc. 1-10). Reducción orquestal.

Allegro $\text{♩} = 88-96$

Flauta I

Cuerda

mf

pp

a

b

Oboe I

La segunda categoría que hemos propuesto dentro de esta clasificación corresponde a los acordes de derivación no tonal. Estas formaciones verticales provienen principalmente de la superposición de intervalos de segunda, de tercera, de cuarta y de sus inversiones. También pueden producirse por superposiciones armónicas sobre notas pedal y como acordes resultantes de la confluencia de diversos sonidos de origen melódico o contrapuntístico. La presencia de este tipo de sonoridades verticales en las obras del compositor puede dar la impresión de que se desarrollan dentro de un contexto armónico de libre atonalidad. Sin embargo para García Abril la utilización de este tipo de acordes disonantes tiene una función puramente expresiva y de color, estableciendo pasajes de indeterminación armónica a través de la búsqueda de sonoridades inestables. Por lo tanto, el empleo de la disonancia en sus obras orquestales constituye un medio de expresividad dentro del discurso musical, generando contraste con otras áreas o pasajes de mayor estabilidad armónica. Respecto a la utilización de este tipo de sonoridades, el propio compositor ha señalado que no resulta complicado crear un ámbito sonoro de disonancias armónicas, sin embargo cree que éstas deben tener un sentido musical dentro del discurso: «[...] hacer disonancia es muy sencillo: hacerla con contenidos, no. Pero técnicamente no es difícil. Que tenga sentido ya no es fácil»⁶¹.

El *Concierto de la Malvarrosa* contiene varias secciones de carácter improvisatorio de la flauta y el piano solistas, con la indicación *ad libitum*, que están escritas en un medio armónico de derivación no tonal. En el ejemplo 2-10 se ofrece la reducción armónica de una sección completa, señalada en la partitura por la letra de ensayo A, que sigue inmediatamente al compás 42. Los acordes asignados a la cuerda como fondo armónico de los instrumentos solistas, se forman por la superposición de segundas y terceras en una disposición cerrada de tipo *cluster*. En el registro grave se produce un pedal en los violonchelos y contrabajos sobre la nota *mi* que actúa como polaridad del pasaje completo, produciendo a la vez una cierta sensación de estatismo armónico. Cabe señalar que en esta obra concertante los pasajes armónicos de este tipo tienen además una función estructural.

Un último aspecto significativo acerca del contexto armónico en las obras orquestales del compositor, se refiere a las derivaciones melódicas producidas a partir de un acorde o sonoridad vertical. Este procedimiento compositivo está relacionado con el concepto schenkeriano de «prolongación», que se refiere a la horizontalización de los intervalos de un acorde determinado. Esta técnica de prolongación de acordes, que configura sus componentes en un perfil melódico, relaciona y relativiza las dimensiones vertical y horizontal del

⁶¹ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista...*, p. 70.

entramado sonoro. A este respecto, el propio García Abril ha manifestado lo siguiente al referirse a la armonía, el contrapunto y el ritmo como elementos internos de una obra:

Yo cuido mucho estas proporciones, y me afo en que cada elemento de la composición tenga su propio canto, su propia comunicación interna a través de la melodía o de las derivaciones de la armonía y del acorde. La melodía es parte del acorde y el acorde es parte de la melodía. Forman el mismo entramado. Yo compongo a partir del acorde, y a partir de ahí hago derivar las melodías y contrapuntos⁶².

En el ejemplo 2-11 se puede apreciar con claridad el procedimiento de derivación melódica producido a partir de dos acordes, en el comienzo del primer movimiento de *Juventus*. Después de dos compases en los que se introduce una textura armónica de carácter estático se expone la primera idea temática en la flauta sola. Esta línea melódica en el registro agudo despliega de forma horizontal los mismos intervalos contenidos en los acordes de la cuerda. El fondo armónico consiste en los acordes de undécima de *si* menor y de *la* menor, marcados en el ejemplo como *a* y *b* respectivamente. El acompañamiento se constituye por la cuerda y los pianos solistas, que se omiten en el ejemplo, y que realizan una configuración rítmica de arpeggios basados en la misma armonía.

EJEMPLO 2-12. *Concierto de la Malvarrosa* (comienzo de la sección A). Reducción orquestal.

Tempo libero

La prolongación de acordes en la dimensión horizontal también puede producirse sobre sonoridades de derivación no tonal. En el ejemplo 2-12 se muestra el comienzo de la sección *ad libitum*, marcada como A en la partitura, del *Concierto de la Malvarrosa*. El acorde construido por intervalos de segunda forma una sonoridad de tipo *cluster* abarcando un

⁶² RODRÍGUEZ CERDÁN, David. «Antón García Abril: el hispanista trascendental», p. 91.

ámbito de novena en la cuerda, mientras la flauta solista despliega de forma melódica, y en el mismo registro, las mismas notas del acorde a través de un gesto ascendente-descendente.

Al examinar algunos de los aspectos más significativos en relación con el contexto armónico de las obras del compositor, hemos constatado que el acorde *per se* constituye el principal elemento generador y organizador del material musical. La utilización de acordes tanto de derivación tonal como no tonal se caracteriza por la relevancia de una nota fundamental desde la cual se estructuran. Por lo anterior, se podría afirmar que la música de García Abril mantiene ciertas conexiones con algunas de las técnicas de la tonalidad ampliada. No obstante, al evitar la centralidad tonal y desvincular el proceso armónico del carácter jerárquico y centrípeto que ejerce un sonido, queda de manifiesto que se trata de un lenguaje armónico emancipado de la tonalidad funcional.

2.3 El contexto melódico

El parámetro melódico constituye probablemente uno de los aspectos de mayor identidad en la música de García Abril. Incluso en las obras tempranas en las que el compositor experimentó con técnicas atonales y seriales tampoco abandonó el elemento melódico al considerarlo imprescindible e irremplazable. A comienzos de la década de los años setenta había definido un lenguaje propio, en el que la utilización continua de la melodía constituía ya uno de los rasgos distintivos de su técnica compositiva. Esta postura le ocasionó un distanciamiento de las técnicas de vanguardia imperantes –practicadas por la mayoría de los compositores– en las que se relegaba a un segundo plano el elemento melódico, evitando por consiguiente que sobresaliese por encima de otros parámetros. En un artículo citado anteriormente, el compositor Agustín Charles señalaba al respecto lo siguiente:

Si hay algo que destacar en su música es el aspecto de linealidad y direccionalidad melódica. El contenido melódico en su música es innato, y él mismo lo defiende como una de sus principales virtudes, de la cual cree –desde su propio microcosmos compositivo–, que el compositor no puede desvincularse, ya que la música según él vive a partir de la propia melodía⁶³.

Siguiendo una línea de continuación principalmente a partir de los compositores neoclásicos, la postura de García Abril coincide con el pensamiento musical de Stravinski cuando éste afirmaba, al hablar acerca de los diferentes sistemas compositivos, lo siguiente: «Modalidad, tonalidad, polaridad no son sino medios provisionales, que pasan o que pasarán.

⁶³ CHARLES SOLER, Agustín. «Libre tonalidad: Antón García Abril, análisis de Cadencias y Homenaje a Mompou», p. 56.

Lo único que sobrevive a todos los cambios de régimen es la melodía»⁶⁴. En esa misma conferencia dictada por el compositor ruso, titulada «Del fenómeno musical», también reprochaba la moda de despreciar la melodía —en alusión a la Escuela de Viena— afirmando a continuación que: «Empiezo a pensar, de acuerdo con el gran público, que la melodía debe conservar su jerarquía en la cima de los elementos que componen la música»⁶⁵.

En 1983 García Abril reafirmaba esta postura estética al pronunciar su *Defensa de la melodía* como discurso de ingreso en la sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Este discurso se erigió en un manifiesto sobre lo que el compositor venía proclamando a través de sus propias obras desde la década anterior. Al reconocer el valor intrínseco e ineludible que le corresponde a la melodía, ordenada siempre desde el rigor de la técnica compositiva, señalaba lo siguiente:

Desde esta técnica total la melodía debe volver a ocupar su puesto. Una melodía nueva que se valga de todas las aportaciones y logros incorporados al nuevo lenguaje, con voz que reivindique su fuerza expresiva y ese poder de comunicación que le ha sido inherente durante toda la historia musical del hombre. La melodía ha sido el elemento que ha definido la personalidad del arte musical. El ritmo por sí solo tiene un valor de orden, de equilibrio y de dinámica. La armonía es el elemento expresivo y habla ya de sentimientos, incluso de sentimientos opuestos, pero no los concreta todavía. Es la melodía quien determina la voluntad expresiva de los sentimientos a través de la música⁶⁶.

Desde este enfoque vinculado de forma evidente con la tradición musical, la melodía constituye el principal vehículo expresivo a la vez que funciona como el hilo conductor del discurso musical en las obras del compositor. Asimismo, García Abril considera que la melodía «[...] debe contener una carga de afectos y sentimientos, ya que sin ellos no pasará de ser una sucesión interválica»⁶⁷. Una vez reivindicado el papel fundamental asignado al aspecto melódico en el proceso creativo, el compositor se apresuraba a señalar que las conductas de orden melódico pueden trasladarse al nivel estructural de otros parámetros:

Cuando me refiero a la melodía no me estoy refiriendo tan sólo a la melodía de superficie, intento acercarme al universo sonoro total, en el cual los procesos melódicos aparecen como fluido interno permanente, en donde todos estos ciclos vienen marcados por conductas de orden melódico. La armonía, siguiendo sus cauces de continuidad, acaba convirtiéndose en melodía. El contrapunto, por su misma naturaleza, se expresa melódicamente. El ritmo, cuando quedan definidos sus esquemas, adquiere una valoración melódica, sobre todo si se produce como ritmo de afinación determinada⁶⁸.

⁶⁴ STRAVINSKI, Igor. *Poética musical*, p. 45.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁶ GARCÍA ABRIL, Antón. *Defensa de la melodía*, p. 22.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁸ *Ibid.*

EJEMPLO 2-13. *Concierto de la Malvarrosa* (comienzo). Flauta sola.

Libero a piacere

pp con largura

mp *pp*

EJEMPLO 2-14. *Celibidachiana* (cc. 224-241). Melodia principal.

Oboe

p e cant.

Flauta

mf

poco allarg.

A través de las explicaciones del propio García Abril, hemos visto anteriormente que el aspecto melódico de una composición se deriva fundamentalmente del acorde formando en ocasiones una misma entidad en las dimensiones vertical y horizontal. Con la finalidad de realizar una aproximación al tratamiento melódico en sus obras orquestales, se pueden considerar algunos aspectos que ofrece la noción schenkeriana que establece tres niveles estructurales de análisis. Desde esta perspectiva, tanto el nivel medio como el nivel de la superficie pueden ayudar a revelar aspectos concretos del tratamiento melódico y en última instancia también del estilo del compositor.

En el plano medio de la estructura melódica es donde se reconocen los elementos temáticos y las melodías principales que se despliegan a través de las distintas secciones y periodos de una obra musical. La tipología de las líneas melódicas se circunscribe a dos ámbitos expresivos y complementarios entre sí: el diatónico y el cromático. No obstante, la mayor parte de las melodías en las obras orquestales del compositor oscilan continuamente entre el diatonismo y el cromatismo, ya que en términos generales no suelen permanecer constreñidas a una sola forma de organización melódica. Dentro del ámbito diatónico algunas veces pueden identificarse escalas modales, pero utilizadas de forma independiente de la atracción ejercida por una nota final o conclusiva. El cromatismo melódico es utilizado por el compositor de forma absolutamente libre y sobre cualquier medio armónico, tratándose por tanto de un cromatismo fluctuante.

En el ejemplo 2-13 se muestra el comienzo del *Concierto de la Malvarrosa*. La melodía de la flauta solista presenta una escritura *ad libitum*, sin acompañamiento orquestal, que se articula en su registro grave sobre una escala de *mi* menor con varias inflexiones cromáticas. En este fragmento inicial la flauta despliega una línea melódica en el espacio de una octava, empezando en el *mi* grave y alcanzando en su segunda frase el punto álgido que es reiterado en la siguiente. La estructura fundamental de la línea melódica es esencialmente diatónica, sin embargo contiene notas cromáticas interpuestas que le proporcionan color y una mayor expresividad. En el ejemplo 2-14 se ofrece la melodía principal de un pasaje que pertenece a la obra orquestal *Celibidachiana*. Se trata de un tema de carácter lírico escrito en un ámbito cromático, que en la partitura había sido enunciado previamente por los violines primeros. En el compás 224 el oboe expone el tema que se articula en su comienzo por grados conjuntos y después a través de saltos melódicos, sobre una textura de melodía con acompañamiento. En la anacrusa del compás 232 la flauta primera releva al oboe exponiendo el mismo tema anterior, pero esta vez transportado y algo más extendido.

Una de las características más importantes de la sintaxis en la música del compositor es la utilización de un continuo melódico que se extiende a lo largo de una obra. Por consiguiente, se vuelve necesario para el análisis identificar las ideas temáticas principales y diferenciarlas de las ideas melódicas secundarias o transitorias dentro del discurso musical. En los procesos melódicos de las obras de García Abril habitualmente existe una línea melódica destacable, que funciona como una *Hauptstimme* dentro de la textura orquestal⁶⁹. Las ideas temáticas principales suelen presentarse en texturas de tipo homofónicas que pueden incluir una o más partes secundarias. Asimismo, la línea melódica principal puede encontrarse duplicada a la octava –y en ocasiones a la doble octava– a través de la orquestación e integrada dentro de cualquier tipo de textura.

En este contexto, también resulta conveniente analizar los distintos procesos de continuidad melódica a través de su articulación dentro de la estructura. Para ello nos remitimos a las categorías expuestas por Jan LaRue en su libro *Guidelines for style analysis* (New York, 1970). En este trabajo del musicólogo estadounidense se establecen cuatro posibilidades de continuación melódica a partir de cualquier punto de articulación, a saber: recurrencia, desarrollo, respuesta y contraste⁷⁰. De acuerdo con estas opciones básicas de continuación, la recurrencia incluye tanto la repetición inmediata como el retorno; el desarrollo implica cualquier cambio derivado del material precedente (variación, mutación, transformación, etc.); la respuesta señala una continuidad, derivada o no del material precedente, que completa el modelo antecedente-consecuente; y el contraste constituye un cambio completo. En las obras orquestales del compositor los puntos de articulación suelen ser bastante claros, ya que vienen determinados precisamente por el proceso melódico. Por lo tanto, identificar las categorías anteriores como punto de partida para el análisis posibilita determinar el tratamiento melódico de una obra.

En el plano de la superficie de la estructura melódica es donde se puede analizar el contenido interválico y los diseños motivicos. Al respecto cabe subrayar que la reiteración de ciertos intervalos y de motivos característicos es utilizada por el compositor para generar el material horizontal. También existe una utilización frecuente de secuenciaciones melódicas no sistemáticas que producen una variación continua de los materiales melódicos. Entre los principales procesos de desarrollo motivico se encuentran: la variación, la transformación progresiva, los recursos imitativos y los procedimientos cíclicos.

⁶⁹ El término alemán *Hauptstimme* se refiere al nombre dado por Arnold Schönberg y Alban Berg a una línea principal que debe destacar en primer término dentro de una textura polifónica.

⁷⁰ Véase: LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Trad. del inglés: Pedro Purroy Chicot. Barcelona, Idea Books, 2004, p. 62.

EJEMPLO 2-15. *Nocturnos de la Antequeruela* (cc. 41-52). Melodía principal, violines I.

$\text{♩} = 80-84$

ff

Poco più

mf

EJEMPLO 2-16. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Canción del encuentro» (cc. 65-73).
Reducción orquestal.

$\text{♩} = 88$

f

EJEMPLO 2-17. *Memorandum*, primer movimiento (cc. 201-208). Melodía principal, violines I y II.

f

En el ejemplo 2-15 se muestra la línea melódica principal de un pasaje del concierto para piano *Nocturnos de la Antequeruela*. El fragmento corresponde al clímax de la introducción orquestal, donde los violines primeros despliegan una línea melódica de ámbito cromático. Como puede apreciarse, la melodía se estructura a partir de breves motivos melódico-rítmicos que se suceden a través de la transposición y la variación.

En las obras orquestales de García Abril pueden encontrarse algunos diseños melódicos de forma recurrente. Estos diseños melódicos, alusivos a estilos reconocibles, se examinan en el capítulo siguiente como parte del conjunto de *topoi* que configuran el estilo del compositor. Asimismo se pueden identificar otros perfiles motivicos breves que el compositor utiliza de manera reiterada en forma de estilemas. Uno de estos motivos característicos se estructura rítmicamente a través de dos figuras breves seguidas de una larga, generalmente por grados conjuntos, donde el acento agógico recae de forma natural sobre la nota de valor más largo e independientemente del acento rítmico del compás.

En el ejemplo 2-16 se ofrece una reducción orquestal de un fragmento de «Canción del encuentro», perteneciente a la suite *Canciones y danzas para Dulcinea*. La melodía duplicada a la octava por los violines, una flauta, un oboe y un clarinete, se estructura través de varios segmentos de escalas diatónicas. El motivo característico breve-breve-larga se configura por grados conjuntos ascendentes, excepto en el final de la frase que es por movimiento descendente. El fondo armónico de acompañamiento consiste en una mixtura real de acordes mayores que se suceden de forma descendente en violas, violonchelos y contrabajos, más dos trompas y un fagot que duplican la misma armonía a la octava superior. De manera similar al ejemplo 2-2, también hay que destacar en este fragmento la línea melódica descendente de los contrabajos que alterna los intervalos de tono y semitono. En el ejemplo 2-17 se muestra un fragmento semejante extraído del primer movimiento de la pieza orquestal *Memorandum* (2004). Se trata de la línea melódica principal, duplicada a la octava por los violines, escrita en un ámbito diatónico y dentro de una textura orquestal algo más compleja. El motivo breve-breve-larga también se articula en este caso por grados conjuntos ascendentes. La segunda mitad de la frase consiste en una transposición no sistemática de los diseños motivicos de la primera mitad.

Otro diseño motivico recurrente que se encuentra en distintas obras del compositor, es el que se configura a partir de un movimiento melódico de grado conjunto ascendente seguido de una tercera descendente formando un perfil melódico característico. En el ejemplo 2-18 se muestra un fragmento del segundo movimiento del *Concierto aguediano*, en el que la guitarra

solista despliega una línea melódica formada a partir del encadenamiento de este diseño motivico escrito en un ámbito diatónico.

EJEMPLO 2-18. *Concierto aguediano*, segundo movimiento (cc. 136-141). Guitarra solista.



EJEMPLO 2-19. *Memorandum*, primer movimiento (cc. 86-89). 2 flautas, flautín, clarinete requinto.



EJEMPLO 2-20. *Guadalaviar* (cc. 33-37). Quinteto de metales solistas y cuerda.

En el ejemplo 2-19, extraído también del primer movimiento de *Memorandum*, se muestra un diseño melódico basado en el mismo motivo interválico del ejemplo anterior. En este caso se trata de un breve fragmento en el que las dos flautas y un clarinete requinto al unísono, más un flautín que suena en la octava superior, despliegan un movimiento melódico descendente una vez que se ha alcanzado el *fa* agudo.

Un último aspecto relativo al proceso melódico en las obras de García Abril, corresponde a la frecuente utilización de pasajes contrapuntísticos escritos a varias voces. Este tipo de texturas orquestales polifónicas se producen dentro de un contexto armónico absolutamente libre, en el que las sonoridades y acordes producidos son el resultado de la confluencia de diversos procesos lineales. Se trata, por tanto, de una escritura de partes que configura una textura polimelódica característica de ciertos pasajes en las obras del compositor. En el ejemplo 2-20 se ofrece un fragmento del concierto *Guadalaviar*, donde la cuerda y el quinteto solista de instrumentos de metal convergen en un entramado polifónico que crea una sensación de inestabilidad armónica.

Dentro de la escritura de partes también se puede identificar la utilización frecuente de procedimientos imitativos irregulares, que se producen tanto en forma de cánones libres como en forma de diálogo instrumental siguiendo el modelo de pregunta-respuesta. Tanto los procedimientos imitativos como la escritura de partes son tratados en el capítulo siguiente al considerarlos como rasgos distintivos del lenguaje del compositor.

2.4 Orquestación y tímbrica

El sonido orquestal de un compositor puede comportar grandes diferencias si se compara con el de otros compositores coetáneos. En este sentido la forma personal de orquestar de un compositor puede representar, por sus características particulares, un parámetro musical comparable a la armonía o la melodía. La tímbrica resultante de una obra musical es el resultado de las interacciones instrumentales creadas por el compositor, a través de las distintas texturas orquestales que proporcionan claridad a los contenidos y a la estructura de esa composición. A este respecto el compositor estadounidense Samuel Adler, en su libro titulado *A study of orchestration* (New York, 1982), expresaba de manera convincente que: «Una de las funciones principales de la orquestación de una obra extensa es la de ayudar a clarificar la forma de toda la pieza»⁷¹. Al tener como objeto de nuestro estudio las obras escritas para orquesta de un compositor en particular, algunas de ellas de gran

⁷¹ ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Trad. del inglés: Jaime Mauricio Fatás Cabeza. Barcelona, Idea Books, 2006, p. 547.

extensión, es preciso examinar las características principales que conciernen a la orquestación y las formas en que articula la estructura de una obra.

Para García Abril componer para orquesta significa escribir para un instrumento complejo que ofrece múltiples posibilidades sonoras y tímbricas. En este sentido la plantilla orquestal predeterminada por el compositor para una obra en particular configura cada vez un instrumento distinto. En su forma de entender la orquestación el compositor considera que detrás de cada parte orquestal existe un intérprete, y en consecuencia pretende escribir para cada parte individual una secuencia musical coherente que a la vez forme parte del todo. A este respecto García Abril narraba a su interlocutor, en una conversación ya citada, lo que quería transmitir a sus alumnos en las clases de composición:

El compositor debe tener en cuenta que la orquesta es el único instrumento cuyo material es humano. Detrás de cada instrumento hay un ser humano y el compositor debe tener esto en cuenta. Hay que escribir pensando en cada *particella*, sea la de viola o la de cualquier instrumento de la orquesta, y es importante humanizar la escritura de cada parte para lograr un todo homogéneo⁷².

Partiendo de esta premisa se puede examinar con detenimiento el tratamiento orquestal que el compositor confiere a sus obras sinfónicas. A título de ejemplo, García Abril excluye la orquestación puntillista o la simple coloración tímbrica de alturas aisladas, así como la utilización de recursos tímbricos derivados de las técnicas instrumentales extendidas y de modos no convencionales de tocar los instrumentos. Por el contrario en sus obras utiliza un tipo de orquestación que mantiene fuertes vínculos con la tradición, ya que considera que los elementos armónicos, melódicos y rítmicos constituyen los principales componentes sinfónicos y que ninguno de ellos puede omitirse de forma permanente.

En las obras orquestales del compositor hay una utilización de los elementos armónicos de forma sistemática, donde el bajo adquiere una importancia como base y soporte armónico. En este sentido, tanto el proceso armónico como la propia orquestación actúan como los elementos que proporcionan un sonido más personal en sus obras. Los elementos melódicos conforman a su vez un continuo permanente. A veces se derivan de los acordes y pueden encontrarse en cualquier registro, ya sea como timbres puros o en mixturas tímbricas. Por su parte, los elementos rítmicos constituyen un aspecto significativo en el discurso musical, ya sea en forma de pasajes en los que el ritmo predomina de forma evidente sobre otros parámetros, o como un aspecto más que contribuye a dar cuerpo a la orquestación a través de motivos rítmicos derivados de la propia melodía.

⁷² RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista...*, p. 47.

De modo general las texturas orquestales se pueden clasificar en tres tipos distintos: homofónicas, polifónicas y variadas. Esta clasificación permite definir la totalidad de las texturas orquestales que se encuentran en las obras del compositor. Las texturas homofónicas incluyen el unísono orquestal, la melodía con acompañamiento –con o sin melodías secundarias– y la escritura de acordes. Las texturas polifónicas comprenden tanto la escritura de partes como el contrapunto imitativo. Por último, las texturas variadas o complejas son las que incluyen tres o más elementos diferenciados. Con la finalidad de distinguir de forma precisa los elementos que comprenden las distintas texturas orquestales se ha aplicado la terminología propuesta por Adler en su tratado de orquestación. El autor utiliza tres términos básicos para definir la distribución de los distintos materiales que interactúan en un determinado pasaje orquestal:

1. Primer plano: la voz más importante, que es normalmente la melodía que el compositor quiere que se oiga de forma prominente.
2. Plano medio: voces o material contrapuntístico importante.
3. Plano de fondo: el acompañamiento, bien de acordes o usando figuras polifónicas o melódicas⁷³.

Una de las principales características de la escritura orquestal de García Abril consiste en la transformación continua de las texturas que se producen a lo largo de una obra. El trabajar técnicamente sobre la base de elementos simples le permite al compositor desarrollar y transformar tímbricamente las ideas musicales. El efecto producido por la yuxtaposición de texturas orquestales contrastantes revaloriza tímbricamente los materiales nuevos que se escuchan. Esta variedad de texturas producidas por la transformación permanente genera una estructura de tipo discursivo. Como norma general cabe señalar que los *tutti* de la orquesta aparecen con poca frecuencia de forma continuada en una obra, evitando de esta manera anular tímbricamente los materiales que le siguen a continuación.

Un aspecto importante relacionado con la tímbrica consiste en la articulación basada en el modelo antecedente-consecuente, en la que el compositor introduce variantes tímbricas a través de la propia orquestación. Esta forma de estructuración contribuye a revalorizar tímbricamente los materiales nuevos y a clarificar la organización de los contenidos melódicos. Otro aspecto característico del tratamiento tímbrico en las obras de García Abril se refiere a la utilización de lo que podría denominarse «derivados orquestales», que consiste precisamente en la orquestación de elementos rítmicos implícitos en los propios materiales

⁷³ ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*, p. 118.

melódicos. Estos derivados orquestales implican una transformación de dichos materiales producida a través de coloraturas tímbricas que dan cuerpo a la orquestación.

Anteriormente se ha señalado que la plantilla orquestal adoptada en una obra en particular configura un instrumento complejo. En el repertorio de obras orquestales que nos ocupa se encuentran once obras escritas para orquesta sinfónica de distintos formatos, y otras dos obras para orquesta de cuerda. La disposición estándar de la mayor parte de las obras para orquesta sinfónica del compositor se compone de una plantilla de gran formato con maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, trombón bajo, tuba, cinco percusionistas, timbales, arpa, piano y cuerda. En el caso concreto de *Hemeroscopium* y de *Celibidachiana* la plantilla con maderas a tres incluye de manera excepcional seis trompas y dos arpas. En *Variaciones concertantes* el compositor utiliza una plantilla más reducida con maderas a dos, tres trompas, dos trompetas, dos trombones, tres percusionistas, celesta, piano y cuerda. De modo similar, la pieza orquestal *Alba de soledades* presenta también una disposición con maderas a dos, dos trompas, dos trompetas, dos percusionistas, arpa y cuerda. La única obra orquestal compuesta por una plantilla de pequeño formato es la suite *Canciones y danzas para Dulcinea* con una disposición de maderas a uno, dos trompas y cuerda.

La sección de instrumentos de cuerda constituye la base de la orquesta en las obras de García Abril. De esta manera la sección de cuerda asume la preponderancia dentro del discurso orquestal al tocar de manera continua durante la mayor parte de una composición, funcionando tanto de forma independiente como en combinación con otras secciones de la orquesta o bien como acompañamiento armónico. A este respecto, hay que señalar la prominencia de los violines que monopolizan gran parte del contenido melódico de una obra. La sección grave de la cuerda actúa de modo general como soporte armónico, aunque es muy frecuente que también contenga elementos melódicos secundarios dentro de las texturas homofónicas. Además hay que destacar la utilización frecuente de los *divisi* de las distintas partes de la cuerda produciendo, en consecuencia, una textura más densa.

El color orquestal de la sección de instrumentos de cuerda en las obras del compositor resulta en general bastante homogéneo, ya que no suele utilizar efectos tímbricos novedosos. Las coloraciones tímbricas de la cuerda se producen de forma más convencional, principalmente por duplicaciones –al unísono y a la octava– de los instrumentos de viento y percusión, y por las interacciones con las demás secciones instrumentales. La sección de cuerda es muy flexible participando en cualquier tipo de textura orquestal, a menudo distribuyendo entre sí los materiales del primer plano, del plano medio y del plano de fondo. Por otra parte, el compositor utiliza en muy pocas ocasiones instrumentos solistas de la

sección de cuerda. El ejemplo más significativo corresponde al comienzo de *Variaciones concertantes*, donde un quinteto de cuerda solista –dos violines, viola, violonchelo y contrabajo– realiza sus entradas sucesivamente hasta completar una textura a cinco partes.

A diferencia del timbre más homogéneo producido por la sección de cuerda, la sección de instrumentos de madera ofrece una sonoridad heterogénea. De acuerdo con lo expuesto por Adler en su tratado de orquestación, las funciones específicas de los instrumentos de viento-madera en las composiciones orquestales son las siguientes:

1. Tocar pasajes como solista, bien en melodías completas, fragmentos melódicos o figuras melódicas de menor envergadura.
2. Proporcionar un fondo armónico a la cuerda.
3. Proporcionar un timbre de contraste, repitiendo o haciendo eco a un pasaje tocado previamente por la cuerda o tocando la parte de un pasaje que se ha dividido entre cuerda y madera.
4. Duplicar a otros instrumentos de la orquesta⁷⁴.

En las obras orquestales del compositor se pueden identificar todas estas funciones atribuidas a la sección de madera. Los pasajes y fragmentos en primer plano tocados por instrumentos solistas son bastante frecuentes. Otras veces asumen el material del plano medio y también actuando en conjunto como plano de fondo. Los diferentes timbres que ofrecen las maderas permiten al compositor introducir variantes tímbricas y contrastes al discurso orquestal. Además, hay que subrayar las duplicaciones al unísono y a la octava que se producen con cierta frecuencia entre las propias maderas y con los instrumentos de cuerda, proporcionando un sonido similar a las mixturas de los registros del órgano.

A la disposición estándar de las cuatro maderas principales –flauta, oboe, clarinete y fagot– se añaden algunos instrumentos auxiliares como el flautín, la flauta en *sol*, el corno inglés, el clarinete requinto, el clarinete bajo y el contrafagot. Los instrumentos auxiliares se utilizan para ampliar los registros dentro de cada familia de la sección, y al mismo tiempo para proporcionar nuevos timbres a la orquestación. Al respecto cabe señalar que algunos instrumentos como el saxofón y otros auxiliares de las familias de la sección de viento-madera no han sido utilizados por el compositor en las plantillas orquestales.

Entre los instrumentos auxiliares utilizados por García Abril en sus obras, el flautín suele encontrarse con bastante frecuencia ampliando el registro agudo de la flauta, sobre todo en los pasajes orquestales más brillantes. Por el contrario, la flauta en *sol* se encuentra solamente en pasajes breves de *Celibidachiana*, de *Alba de soledades* y del segundo movimiento de *Memorandum*, cumpliendo una función como flauta contralto en su registro

⁷⁴ *Ibid.*, p. 229.

grave. Por otra parte, el corno inglés es utilizado tan profusamente como instrumento solista en las obras del compositor, que no debe considerarse dentro de la categoría de instrumento auxiliar. Su característica sonoridad expresiva, de carácter melancólico, le confiere una utilización principalmente en su registro de contralto. Como ejemplos destacados en su condición de solista se pueden citar varios pasajes de los movimientos segundo y tercero de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea*, algunos pasajes de *Alhambra*, el tema del corno inglés de la penúltima sección de *El Mar de las Calmas*, y la cadencia escrita para oboe y corno inglés de *Variaciones concertantes*.

De la familia de los clarinetes, el clarinete requinto tiene una función como instrumento solista enfatizando principalmente el timbre de su registro agudo. García Abril lo utiliza en muy pocas obras, pero de forma significativa en *Celibidachiana*, *El Mar de las Calmas* y *Memorandum*. El clarinete bajo forma parte de la plantilla en casi todas las obras orquestales del compositor y es utilizado fundamentalmente como una extensión del registro grave. Como ejemplo destacado de su utilización hay que señalar también la cadencia escrita para clarinete y clarinete bajo de *Variaciones concertantes*. De manera similar, el contrafagot tiene una función de ampliación del registro grave de las maderas, proporcionando mayor sonoridad y robustez a los bajos de la orquesta.

La sección de instrumentos de viento-metal ofrece a la orquestación poderosos recursos sonoros y sutiles sonoridades tímbricas. Adler le asigna a esta sección cuatro funciones principales: como unidad homogénea, como introductora de la melodía, como creadora de clímax orquestales y como sustento de efectos tímbricos⁷⁵. En las obras del compositor la sección de instrumentos de metal puede actuar tanto en bloque como parcialmente en cualquier tipo de textura orquestal. Los pasajes en primer plano pueden estar asignados a un instrumento solista o a varios instrumentos al unísono en algunos pasajes de *tutti* orquestal. Con cierta frecuencia pueden asumir también el plano de fondo como soporte armónico de la textura general. Los instrumentos de metal son esenciales para crear clímax orquestales por su característica potencia sonora, no obstante el compositor explota no solamente ésta cualidad inherente, sino también sus cualidades expresivas. Hay que señalar que los efectos tímbricos de color utilizados por el compositor se limitan a la utilización de sordinas y ocasionalmente a sonidos *cuivré* en las trompas.

El tratamiento que el compositor otorga a la sección de viento-metal en sus obras, permite que todos los instrumentos participen de forma activa en buena parte del discurso

⁷⁵ *Ibid.*, p. 357.

musical asignándoles distintas funciones. Es importante señalar que García Abril plantea una distinción entre lo que denomina como metales claros –trompetas y trombones– y metales blandos –trompas y tuba– debido a sus características tímbricas y de ataque del sonido. De esta manera las trompetas son utilizadas tanto en los pasajes de gran brillantez orquestal como en pasajes más líricos y expresivos, a veces tocando a una, dos y tres voces o al unísono. También es frecuente que una trompeta solista participe tocando en pasajes melódicos, tanto de manera individual como duplicando a otros instrumentos. De forma semejante, los trombones se integran en la textura orquestal tocando generalmente en bloque tanto en los *tutti* de la orquesta como en pasajes más expresivos. Con frecuencia asumen también una función de soporte armónico como plano de fondo en los registros medio y grave.

En las obras del compositor las trompas adquieren una función orquestal mucho más versátil que el resto de instrumentos de la sección de viento-metal. Algunas veces participan compenetrándose con los instrumentos de la sección de madera, junto a los clarinetes y fagotes, y otras veces participando de forma natural con el resto de instrumentos de metal. En muchas ocasiones las trompas también cumplen una función como soporte armónico de la textura debido a que conforman un timbre homogéneo. Con frecuencia se encuentran pasajes de una trompa solista que asume el elemento melódico del primer plano y a veces también de melodías secundarias. Anteriormente se ha mencionado que las partituras de *Hemeroscopium* y de *Celibidachiana* requieren seis trompas, lo que sugiere una plantilla orquestal de mayor dimensión aumentando la sección de cuerda para equilibrar la sonoridad ampliada de los metales. Por otra parte, la tuba realiza la función principal de ser el bajo de la sección de los metales, algunas veces duplicando una octava más grave al trombón bajo y otras veces de forma independiente.

En las obras orquestales de García Abril escritas para una plantilla de gran formato, la sección de percusión está integrada, como norma general, por cinco percussionistas y un timbalero. Para el compositor la sección de percusión funciona básicamente como un grupo heterogéneo de instrumentos que proporcionan timbre y color a la textura orquestal. En este sentido, también resulta apropiado incluir en esta sección a los instrumentos de teclado –piano y celesta– por efectuar una función similar en la orquestación.

En la sección de percusión hay que destacar, en primer lugar, la utilización de los instrumentos de láminas: el xilófono, la marimba, el vibráfono, el glockenspiel y las campanas tubulares. Estos instrumentos de afinación determinada suelen combinarse con frecuencia junto al piano y el arpa creando sonoridades de ritmo y color. El vibráfono es un instrumento que el compositor empezó a incluir en la sección de percusión sólo a partir de la

composición de *El Mar de las Calmas*. En las piezas orquestales *Memorandum* y *Lumen* los instrumentos de láminas adquieren una importancia significativa al incluir dos xilófonos, dos vibráfonos, marimba, glockenspiel y campanas tubulares.

Otros instrumentos convencionales de percusión como la caja, el bombo, los platos, el triángulo, la pandereta y las castañuelas suelen completar la sección de percusión estándar en las obras del compositor. Entre los instrumentos de percusión no convencionales destaca la inclusión de las chácaras en *El Mar de las Calmas*, que son similares a las castañuelas, aunque de mayor tamaño, y que proceden de la música folclórica de las islas canarias. También destacan las campanas budistas que utilizó por primera vez en *Memorandum*, y que incluyó también en *Lumen* y *Variaciones concertantes*. A título de ejemplo cabe señalar que *El Mar de las Calmas* es una de las obras orquestales donde la sección de percusión incluye una mayor variedad de instrumentos de afinación indeterminada.

Como señalamos anteriormente, el piano pertenece a la sección de percusión en la música orquestal de García Abril, por el tratamiento que le confiere como instrumento de color. No obstante es un instrumento fundamental ya que forma parte de las plantillas de casi todas las piezas orquestales, excepto *Canciones y danzas para Dulcinea* y *Alba de soledades*. El piano participa con frecuencia en pasajes orquestales junto al arpa y los instrumentos de láminas para obtener distintas sonoridades.

Por último, el arpa tiene una función principalmente como instrumento armónico adquiriendo gran importancia en la orquestación, aunque no tenga un protagonismo relevante. Con la única excepción de *Lumen*, el arpa forma parte de la plantilla en todas las obras orquestales de gran formato de García Abril, sin considerar la suite *Canciones y danzas para Dulcinea* por tratarse de una orquesta de dimensiones reducidas. En las obras del compositor el arpa adquiere un tratamiento esencial como instrumento armónico, produciendo principalmente acordes tanto arpegiados como *plaqué*. También utiliza con frecuencia la sonoridad del registro grave del arpa para duplicar y reforzar los bajos de la orquesta. La notación esporádica del *glissando* constituye el único efecto tímbrico utilizado en el arpa, y al igual que el piano y los instrumentos de percusión tiene una función fundamentalmente como instrumento de color en las texturas orquestales.

A continuación se ofrecen cuatro fragmentos orquestales para examinar las funciones de las distintas secciones instrumentales dentro de la textura general. En el ejemplo 2-21 se muestra una textura en la que múltiples partes independientes configuran una nube de sonidos. La sección de madera produce sonidos breves en *staccato*, de la misma manera que el piano en acordes, a la vez que la cuerda produce sonidos percutidos en *pizzicato* dando la

sensación de líneas aleatorias. El fragmento, que comienza en el compás 640, tiene la indicación de *pp e crescendo poco a poco* que conduce al pasaje conclusivo de la obra.

EJEMPLO 2-21. *Variaciones concertantes* (cc. 642-646).

The musical score for 'Variaciones concertantes' (measures 642-646) is presented in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. I, Flautín, Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Fg. I, Fg. II, Tpa. I-II, Tpa. III, Tpta. I-II, Tbn. I-II, Perc. I, Perc. II, Perc. III, Piano, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in 2/4 time. The music is characterized by a high degree of aleatoricism, with many measures containing rests for various instruments. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *crescendo poco a poco* (gradually increasing). A box labeled '645' is placed above the Flute I staff in the fourth measure of the excerpt. The Piano part features complex chords and arpeggios, often marked with '8va' (octave) and '7' (seventh). The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a more active role, with many notes and rests. The overall texture is dense and complex, reflecting the 'aleatory' nature of the music.

EJEMPLO 2-22. *Alhambra* (cc. 680-686).

680

Fl. I, II

Flautin

Ob. I, II

Ob. III

Cl. I

Cl. II, III

Fg. I, II

Fg. III

Tpa. I, II

Tpa. III, IV

Tpta. I

Tpta. II y III

Tbn. I, II

Tbn. III

Tbn. bajo, Tuba

Timb.

Perc. I
Piatos frotados

Perc. II
Bombo

Perc. III
Caja

Perc. IV
Xilofón 1

Perc. V
Xilofón 2

Piano

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

685

En el ejemplo 2-22 se muestra un fragmento de los compases finales de *Alhambra*. La textura general presenta tres planos bien diferenciados y distribuidos entre las distintas secciones instrumentales. Como puede observarse existen dos elementos melódicos que se destacan en el primer plano del *tutti* orquestal. El primero de ellos, basado en el motivo inicial de la obra, se articula en el registro agudo duplicado al unísono y a la doble octava por los violines, violas, flautas, flautín, oboes, clarinetes, dos xilófonos, y la caja que enfatiza rítmicamente los motivos melódicos. No obstante, el segundo elemento melódico también sobresale por su potencia sonora ya que se encuentra duplicado al unísono, primero por las tres trompetas y después por las cuatro trompas que relevan a las trompetas a partir del compás 685. El plano de fondo de la textura contiene a su vez dos elementos: el soporte armónico escrito como acordes mantenidos por las trompas, fagotes, trombones, tuba, violonchelos y contrabajos; y el trémolo armónico del piano, escrito en ritmo de tresillos, que se compenetra con los trémolos de los violonchelos y contrabajos.

El ejemplo 2-23 corresponde a un fragmento extraído de la sección final del tercer movimiento de *Memorandum*. Se trata de una textura orquestal variada o compleja en la que sus componentes se encuentran más estratificados. En el primer plano sobresale de forma prominente la sección de instrumentos de metal –cuatro trompas, tres trompetas y tres trombones– que tiene asignado el material principal del pasaje. A su vez, los violines y las violas tocan un mismo motivo rítmico que procede del motivo principal del movimiento. El estrato tímbrico que le corresponde a los instrumentos de madera, duplicados por dos xilófonos, vibráfono, marimba y piano, consiste en un «derivado orquestal» a partir del motivo principal. Por último, también los bajos imponen su presencia a través de la duplicación realizada por los violonchelos, contrabajos, trombón bajo y tuba.

En el ejemplo 2-24 se muestran los elementos por separado que integran la textura orquestal de un fragmento de *Lumen*. El pasaje está escrito en estilo de danza y presenta una textura inicial formada por tres componentes. La línea melódica principal –asignada a los violines segundos, una flauta y xilófono– está basada en un diseño descendente y ritmo sincopado. El acompañamiento rítmico-armónico consiste en un «derivado orquestal» que articula el mismo ritmo de la línea melódica, orquestado en los violines primeros, violas, dos flautas, dos clarinetes, piano y marimba. El tercer estrato corresponde a la línea del bajo que está asignada a los violonchelos y contrabajos –en *pizzicato*–, tres fagotes y clarinete bajo. A continuación se ofrece en el ejemplo 2-25 el mismo fragmento escrito tal y como aparece en la partitura, donde también se puede apreciar que el ritmo a contratiempo de las trompetas y trombones consiste a su vez en un «derivado orquestal» de la línea del bajo.

EJEMPLO 2-23. *Memorandum*, tercer movimiento (cc. 142-146).

145

The musical score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Fl. III, Fl. I-II, Ob. I-II, Cor. Ing., Req., Cl. I-II, Fg. I-II, Cfg.) and brass (Tpa. I-II, Tpa. III-IV, Tpta. I-II, Tpta. III, Tbn. I-II, Tbn. III, Tbn. bajo-Tuba). The second system includes percussion (Xilófono I, Perc. I, Xilófono II, Perc. II, Vibráfono, Perc. III, Marimba, Perc. IV, Perc. V, Timbal) and piano/arpa. The third system includes strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A rehearsal mark '145' is placed above the first measure of the first system. A '5^{ma}' marking is present above the piano part in measure 145.

EJEMPLO 2-24. *Lumen* (cc. 186-190). Elementos que conforman la textura orquestal.

Línea melódica principal

Fl. III
Xyl.
Vln. II

mp

This musical excerpt shows the main melodic line for measures 186-190. It features three staves: Flute III (Fl. III), Xylophone (Xyl.), and Violin II (Vln. II). All three parts play a similar melodic line, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Flute III part includes a trill in the final measure.

Acompañamiento rítmico-armónico

Fl. I-II
Cl. I-II
Mba.
Pno.
Vln. I
Vla.

mp

This musical excerpt shows the rhythmic-harmonic accompaniment for measures 186-190. It features six staves: Flute I-II (Fl. I-II), Clarinet I-II (Cl. I-II), Mellophone (Mba.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Viola (Vla.). The Piano part includes a trill in the final measure. The dynamic is marked mezzo-piano (*mp*).

Línea del bajo

Cl. bajo
Fg. I-II
Fg. III
Vc.
Cb.

mp

pizz.

This musical excerpt shows the bass line for measures 186-190. It features five staves: Clarinet Bass (Cl. bajo), Euphonium I-II (Fg. I-II), Euphonium III (Fg. III), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violoncello and Contrabasso parts are marked with a pizzicato (*pizz.*) dynamic. The overall dynamic is mezzo-piano (*mp*).

EJEMPLO 2-25. *Lumen* (cc. 186-190).

Allegretto $\text{♩} = 100 - 108$
A tempo *con delicadeza*

Fl. III *mp*

Fl. I-II *mp* a 2

Ob. I-II

Cor. Ing.

Cl. I-II *mp*

Cl. bajo *mp*

Fg. I-II *mp* a 2

Fg. III *mp*

Tpa. I-II

Tpa. III-IV

Tpta. I-II *pp* sord.

Tpta. III

Tbn. I-II *pp* sord.

Tbn. III
Tuba

Xyl. *mp*

Mba. *mp*

Pno. *mp* 8^{va}

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp* pizz.

Cb. *mp* pizz.

CAPÍTULO 3

CLASIFICACIÓN DE *TOPOI* EN LAS OBRAS ORQUESTALES

3.1 Relación de *topoi* individuales

En la retórica clásica el *topos* se identifica como un «lugar común» y es la expresión con la que se designa a «[...] ciertos temas o motivos convencionales que utilizaban, como recursos, los oradores y también los poetas, en la elaboración de sus discursos y poemas»¹. Por analogía, los *topoi* musicales hacen referencia al conjunto de motivos y elementos recurrentes que utilizan los compositores en sus obras y que resultan reconocibles en un estilo determinado². La teoría de los *topoi* ha cobrado cierta importancia para el estudio analítico de repertorios históricos desde una perspectiva semiótica. Asimismo, también puede aplicarse como una herramienta analítica que permite investigar aspectos del lenguaje de un compositor en particular. En este sentido la idea del *topos* se relaciona con la de «estilema», que es el término empleado en la crítica literaria para referirse a ciertos procedimientos expresivos de tipo morfosintáctico que se muestran como rasgos característicos de un autor.

La música de García Abril presenta unas características sintácticas que posibilitan realizar un análisis de los *topoi* musicales, ya que contiene ciertos rasgos distintivos en el conjunto de su obra. Esta idea del *topos* coincide en parte con lo que la musicóloga Esther Sestelo denomina «constantes garciabrilianas», cuando se refiere a la utilización de ciertos motivos y fórmulas que se encuentran en las obras del compositor:

El denominador común consiste en células, fórmulas muy pequeñas, que sumadas en el discurso, dan como resultado frases muy largas, sensación continua, casi infinita. [...] Hay abundancia de preguntas y respuestas, porque el diálogo, como elemento de comunicación, es imprescindible en la obra de García Abril. Presentación, desarrollo y vuelta a los recitativos y las coplas, a través de grandes melismas más o menos rápidos, ejemplos del españolismo garciabriliano³.

Al tratarse de un conjunto de motivos y procedimientos recurrentes, conviene señalar que los *topoi* musicales no consisten en categorías estancas sino que se trata de construcciones

¹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. «Lugar común». En: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 6ª reimp., 2008, p. 638.

² Para este estudio hemos optado por utilizar la expresión de origen griego *topos-topoi* con la finalidad de evitar la acepción peyorativa del término «tópico», que se refiere a una expresión «trivial o muy empleada». (Diccionario de la RAE *online*, fecha de consulta: 15 de marzo de 2018).

³ SESTELO LONGUEIRA, Esther. «Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 1085.

variables que en ocasiones se encuentran relacionadas entre sí. Por otra parte, la identificación de un mismo *topos* —en una obra o en obras diferentes— puede percibirse de manera muy distinta dependiendo del contexto en el que se encuentre y de la función que desempeñe. También pueden funcionar como elementos estructurales y dar cuenta de las cualidades expresivas de una obra. Estas características comportan cierta complejidad analítica, puesto que no se trata de meras etiquetas de procedimientos recurrentes en las obras del compositor. Un estudio más amplio ofrece la posibilidad de comparar *topoi* entre obras diferentes, con el objeto de identificar los rasgos distintivos del lenguaje y del estilo del compositor. Desde este punto de vista, los *topoi* musicales deben considerarse como elementos fundamentales que integran el discurso musical adquiriendo un valor significativo.

El propio García Abril ha reconocido la importancia que adquieren estos elementos en la conformación del lenguaje y en la identidad de cada compositor. Al referirse al lenguaje de compositores como Debussy o Stravinski comentaba: «Hay signos reconocibles en cada uno de ellos, y si no los hay entramos en esa tierra de nadie en la cual no podemos saber quién compone, porque no existe un lenguaje musical propio»⁴. De esta manera, tanto los signos como los elementos recurrentes se integran en el discurso musical formando parte de los contenidos. Al referirse a su propio caso ha afirmado: «[...] en el corpus total de mi obra, se pueden estudiar y analizar con claridad los contenidos. La caracterología y las formas de expresión de mi lenguaje han mantenido siempre mi compromiso irrenunciable con los valores de comunicación social de la música»⁵. A continuación se enumeran los *topoi* que hemos identificado y clasificado en la música orquestal de García Abril:

- | | | |
|------------------------|-----------------------|--------------------------|
| 1. estilo de canción | 6. estilo melismático | 11. bajo <i>ostinato</i> |
| 2. estilo polimelódico | 7. estilo imitativo | 12. <i>cadenza</i> |
| 3. cántico | 8. estilo de danza | 13. coral |
| 4. estilo recitativo | 9. cadencia andaluza | |
| 5. estilo de copla | 10. pedal | |

Esta relación permite observar que se incluyen procedimientos heredados de la tradición musical, no obstante suelen presentar ciertas peculiaridades que se vuelven reconocibles en el estilo del compositor. Hay que subrayar que estos elementos también

⁴ RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 69.

⁵ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro entre los seres humanos», entrevista. En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 87, 2011, p. 11.

pueden verse afectados tangencialmente por otros parámetros como el timbre, la dinámica o el registro. Estos trece elementos se pueden agrupar en tres clases diferentes –melódicos, armónicos y rítmicos– que se examinan a continuación.

3.2 Estilos melódicos

En el análisis del nivel estructural de la superficie de una obra se pueden identificar distintos estilos melódicos que revelan aspectos concretos de la técnica y del estilo del compositor. En primer lugar, revisaremos los *topoi* que afectan principalmente al parámetro melódico y que están relacionados con ciertos estilos que provienen de la tradición en general y de la música española en particular.

3.2.1 Estilo de canción

El estilo de canción representa indudablemente uno de los *topoi* más característicos y reconocibles en la música de García Abril. Desde su propio planteamiento estético, el compositor nunca abandonó el empleo de la melodía en sus obras, por lo que este parámetro constituye uno de los aspectos fundamentales de su estilo compositivo. En sus primeras obras instrumentales se puede apreciar que el elemento melódico ocupaba ya una posición esencial. Incluso en las piezas más experimentales del compositor, escritas en un contexto atonal, se encuentran numerosos pasajes *cantabile* tanto en texturas homofónicas como polifónicas. La expresión *cantabile* hace referencia precisamente a una línea melódica que ha de interpretarse de manera expresiva e imitando las inflexiones de la voz al cantar.

Como arquetipo de piezas instrumentales concebidas expresamente en este estilo melódico, hay que citar las tres canciones que forman parte de la suite para pequeña orquesta *Canciones y danzas para Dulcinea* (1985). No obstante, en toda la producción orquestal del compositor se pueden encontrar numerosos pasajes y fragmentos en los que la línea melódica principal está escrita en un estilo similar al de una canción. Asimismo, el estilo de canción se puede encontrar con frecuencia en los pasajes donde una línea melódica ocupa el primer plano de una textura orquestal, funcionando a la manera de una *hauptstimme*. Un ejemplo relevante se encuentra en la pieza orquestal *Hemeroscopium* (1972, rev. 1995), escrita en un periodo en el que la mayoría de los compositores rehusaban utilizar elementos melódicos tradicionales. En el ejemplo 3-1 se muestran los compases iniciales del clarinete que despliega una línea melódica expresiva, funcionando como tema principal de la primera sección de la obra. La línea melódica está escrita en un ámbito diatónico y dispuesta en la partitura sobre un fondo orquestal de color impresionista que sirve como acompañamiento.

EJEMPLO 3-1. *Hemeriscopium* (cc. 3-13). Clarinete I.

Two staves of music for Clarinet I. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a few accidentals (flats and naturals). The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and dynamic markings.

EJEMPLO 3-2. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Canción de la noche blanca» (cc. 10-15).

A four-staff musical score. The top two staves are for Violins I and II. Violin I starts with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with eighth notes. Violin II plays a similar line but with a piano-piano (*pp*) dynamic. The bottom two staves are for Viola and Violoncello. The Viola part consists of sustained chords with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Violoncello part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a piano (*p*) dynamic.

EJEMPLO 3-3. *El Mar de las Calmas* (cc. 366-369).

A multi-staff musical score for measures 366-369. The instruments include C. Inglés (English Horn), Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), Arpa (Harp), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The C. Inglés part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Cl. 1 and Cl. 2 enter in measure 367 with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Arpa part plays a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Vln. I and Vln. II play a melodic line with a piano-piano (*pp*) dynamic. Vla. and Vlc. play a rhythmic pattern with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Cb. part plays a sustained chord with a piano-piano (*pp*) dynamic.

En el ejemplo 3-2 se ofrece un fragmento del comienzo del segundo movimiento de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea*. Se trata de una textura homofónica convencional de melodía con acompañamiento, donde los violines primeros ocupan el primer plano. La línea melódica de los violines –que es el tema principal del movimiento– se extiende en el ámbito de una octava sobre una escala diatónica. A esta presentación del tema en los violines primeros le sigue una repetición transpuesta una sexta inferior en el corno inglés, que adquiere un carácter de tipo vocal por el registro en el que se encuentra.

En el ejemplo 3-3 se muestra un fragmento de la penúltima sección de *El Mar de las Calmas* (2000), en el que se puede apreciar una textura homofónica similar aunque algo más compleja. El corno inglés presenta la línea melódica principal que se extiende en el ámbito de una sexta –también en una tesitura vocal– y que concluye con una cadencia frigia sobre un acorde de novena. Los violines primeros tocan una línea melódica secundaria que empieza por encima del corno inglés y que desciende una duodécima. El plano de fondo consiste en una figuración rítmica entre las violas y los violines segundos –con la duplicación de los clarinetes–, las notas tenidas de los violonchelos y los arpeggios ascendentes del arpa.

3.2.2 Estilo polimelódico

La escritura de tipo polifónico o contrapuntístico es muy frecuente en las obras para orquesta de García Abril, por lo que se trata de un *topos* característico de su estilo. En este tipo de texturas orquestales confluyen varias líneas melódicas relativamente independientes en las que no existe necesariamente una parte principal. La escritura de partes supone una ampliación de los elementos melódicos en el espacio acústico, que conduce hacia un polimelodismo presente en toda la obra del compositor. Al tratarse de un contrapunto escrito de forma absolutamente libre, la ausencia de acordes específicos produce una sensación de indefinición armónica en estos pasajes. A diferencia de las texturas homofónicas donde es más factible identificar acordes concretos o polaridades armónicas, el compositor suele abandonar cualquier tipo de polaridad en la escritura de partes, proporcionando de esta manera un mayor contraste de texturas.

El estilo polimelódico se puede encontrar tanto en obras tempranas como recientes. En el *Concierto para instrumentos de arco* (1962) destaca la escritura de partes como uno de los procedimientos más importantes, donde además utiliza de manera frecuente los *divisi* en las distintas secciones de la cuerda. En el ejemplo 3-4 se ofrece un fragmento del segundo movimiento, en *tempo* lento, que presenta una escritura de forma contrapuntística casi en su totalidad y dentro de un contexto armónico atonal.

EJEMPLO 3-4. *Concierto para instrumentos de arco, segundo movimiento (cc. 24-27).*

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso. Dynamics: *f*, *p*. Articulation: *div.*

EJEMPLO 3-5. *Lumen (cc. 231-237).*

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso. Dynamics: *unis.*, *sub. p e cresc. poco a poco*, *div. a 2*.

EJEMPLO 3-6. *Variaciones concertantes (cc. 29-42).*

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello. Dynamics: *p*, *mf*, *mp*, *f*. Measure numbers: 30, 35, 40.

En el ejemplo 3-5 se ofrece un fragmento de una obra más reciente, *Lumen* (2008, rev. 2013), que presenta también una textura en estilo polimelódico. El pasaje entero (cc. 229-255) está escrito en su totalidad para la sección de cuerda en un *tempo* lento. La parte de la viola está asignada a un solo instrumentista con la indicación «cantando (siempre en relieve)», funcionando en este caso como una línea melódica principal dispuesta como voz interior en medio de una textura a varias voces.

En el ejemplo 3-6 se muestra una textura similar en un fragmento que pertenece al comienzo de *Variaciones concertantes* (2010, rev. 2013). El pasaje «Tranquilo» con el que se inicia la obra orquestal (cc. 1-42) está escrito para un cuarteto de cuerda solista en el que las cuatro voces –violín I, violín II, viola y violonchelo– efectúan sus entradas de forma sucesiva. A partir del compás 30, con la entrada del violonchelo, la textura del pasaje se mantiene a cuatro voces hasta la irrupción del contrabajo –en el compás 43– que conlleva un cambio de *tempo* y de carácter a través de una textura mucho más rítmica.

3.2.3 Cántico

El cántico es un *topos* individual de la música de García Abril relacionado melódicamente con el estilo de canción, debido a que presenta un carácter *cantabile* aunque muy intensificado. Se trata de una especie de himno exultante, generalmente envuelto en una textura orquestal compleja. La línea melódica principal, que ocupa el primer plano de la textura, suele encontrarse en los instrumentos de cuerda en una disposición a la octava y muchas veces duplicada por otros instrumentos de viento. Con frecuencia contiene una o más melodías secundarias superpuestas. El plano de fondo suele consistir en un acompañamiento robusto que puede incluir instrumentos de percusión. Un pasaje de estas características puede conducir hacia un clímax o funcionar en sí mismo como una región climática.

El término «cántico», que representa a este *topos* musical, se ha obtenido a partir de la obra sinfónica *Lumen* que incluye dos pasajes en la partitura en los que el compositor ha indicado expresamente como «Cántico I» (c. 174) y «Cántico II» (c. 328). Tomando como referencia las características expuestas en estos dos cánticos orquestales, ha sido posible identificar otros pasajes similares en obras anteriores que cumplen con una misma función y que hemos designado a su vez como cánticos. En el ejemplo 3-7 se muestra únicamente la sección de cuerda que corresponde al comienzo del «Cántico I» de *Lumen*. La línea melódica principal la tocan los violines primeros y está duplicada por tres flautas –a la octava superior– y dos oboes. A la vez se producen dos melodías secundarias que se encuentran asignadas a los violines segundos –con la duplicación del corno inglés– y a las violas.

EJEMPLO 3-7. *Lumen* (cc. 174-178). Cuerda.

A tempo. Cántico I (♩ = 120-126)

tutti

Vln. I *mf* e cant. *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *pizz.* *p*

Vc. *mf* *tutti* *pizz.* *p*

Cb. *mf* *pizz.* *p*

EJEMPLO 3-8. *Lumen* (cc. 336-339).

[illegible]

En el siguiente ejemplo 3-8 se muestra un fragmento del «Cántico II», que es una versión modificada e intensificada del primero. La línea melódica principal lleva la indicación expresiva «con énfasis» que es tocada por los violines primeros y segundos –a la octava– más una trompeta, y a la que después se añaden las flautas y oboes. A su vez se produce una contramelodía en el registro agudo de los violonchelos que es duplicada por dos clarinetes. El plano de fondo está asignado a las violas –duplicadas por los fagotes– y a los bajos.

La partitura sinfónica *Alhambra* (1998, rev. 2002) contiene un cántico orquestado de forma brillante, que también se escucha en dos secciones distintas de la obra. En el ejemplo 3-9 se muestra una página completa de la partitura que permite observar con detalle la orquestación. Se trata del comienzo de la reaparición del mismo pasaje que esta vez ha sido transportado un semitono superior. En el primer plano de la textura se encuentra la línea melódica principal –duplicada a la octava– que tocan los violines, violas, tres flautas, tres oboes y dos trompetas. El plano medio lo constituyen dos melodías secundarias: una que es tocada por las cuatro trompas al unísono, y otra que tocan los dos trombones con la duplicación a la octava superior de la trompeta tercera. En el plano de fondo se encuentran los bajos más el acompañamiento armónico, en el que además destaca el color tímbrico que añaden los instrumentos de percusión al *tutti* orquestal.

3.2.4 Estilo recitativo

El estilo recitativo es un estilo vocal, a medio camino entre cantado y recitado, en el que a cada sílaba del texto le corresponde una nota. Este estilo melódico se ha utilizado en la música a lo largo de la historia de formas distintas: como medio narrativo, de forma dramática y con carácter lírico. En el ejemplo 3-10 se muestra un fragmento de una canción de García Abril, donde la voz canta en estilo recitativo en un momento determinado y sin acompañamiento de piano. En la penúltima sílaba se produce el cierre de la frase mediante un melisma de terceras descendentes, que es otro recurso melódico habitual del compositor.

En las obras orquestales de García Abril también es posible encontrar este estilo melódico derivado de la forma recitada de cantar. En algunas obras concertantes el estilo recitativo se puede identificar sobre todo en ciertos pasajes de la parte solista. En el segundo movimiento del *Concierto aguediano* (1976) la guitarra solista contiene varios pasajes con la indicación «*liberamente*», en el que la escritura de la guitarra imita claramente el recitado vocal, como puede observarse en el ejemplo 3-11. También en el concierto *Nocturnos de la Antequeruela* (1996, rev. 2011) el piano solista contiene algunos pasajes semejantes que se pueden identificar con este estilo melódico.

EJEMPLO 3-9. *Alhambra* (cc. 562-566).

The image shows a page of a musical score, page 565, for a symphony. The score is written in Spanish and includes various instruments and their parts. The tempo is marked "A tempo" with a metronome marking of 84-88. The score is in 4/4 time. The instruments and their parts are:

- Fl. I, II
- Fl. III
- Ob. I, II
- Ob. III
- Cl. I, II
- Cl. III
- Fg. I, II
- Contrafg.
- Tpa. I, II
- Tpa. III, IV
- Tpta. I, II
- Tpta. III
- Tbn. I, II
- Tbn. III
- Tbn. bajo, Tuba
- Timb.
- Perc. I (Plato sus.)
- Perc. II (Caja)
- Perc. III (Bombo)
- Perc. IV
- Perc. V
- Lira
- Xilofón 1
- Xilofón 2
- Piano
- Vn. I
- Vn. II
- Vla. (unis.)
- Vc. (arco)
- Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *cant.* (cantabile). The page number "565" is visible in the top right corner.

Dentro de las obras orquestales que nos ocupan, el compositor utiliza el estilo recitativo con mayor profusión en la segunda sección de *El Mar de las Calmas*. En el ejemplo 3-12 se muestra un fragmento del inicio de esta sección en el que las maderas exponen una melodía modal –dispuesta a la doble octava– tocada por una flauta, un clarinete requinto, dos oboes y dos fagotes, que es respondida a la manera de una salmodia por un corno inglés y dos clarinetes duplicados a la octava. La melodía principal tiene un cierre de frase basado nuevamente en un descenso por terceras. La sonoridad de este pasaje en el que predomina el timbre combinado de los instrumentos de viento-madera se asemeja a la de un órgano. El plano de fondo orquestal consiste en un acorde tenido en los instrumentos de cuerda que funciona como un pedal armónico.

En el siguiente ejemplo 3-13 se muestra otro fragmento en forma de reducción orquestal extraído de la misma obra. El clarinete presenta una melodía en estilo recitativo que comienza con una iteración de la misma nota, como si se tratara de una declamación, cerrando las dos frases por medio de un final frigio. A la melodía principal expuesta por el clarinete le responde primero un violín solo y después la flauta, con un diseño melódico basado en el intervalo de cuarta. El plano de fondo que funciona como acompañamiento consiste en una sucesión de acordes que tocan las violas y los violonchelos divididos.

3.2.5 Estilo de copla

Otro elemento reconocible en la música orquestal de García Abril consiste en un diseño melódico similar al estilo de las coplas que se encuentran en algunas obras de Isaac Albéniz y de otros compositores españoles. Este estilo melódico se deriva a su vez de las coplas vocales de las jotas y de los fandangos, con influencias del *cante jondo*, aunque tratado de forma estilizada y algo transformado. Evidentemente se trata de un estilo melódico que contiene una importante alusión a la música popular española, por lo que puede asociarse a elementos nacionalistas heredados de la tradición. Así pues, el estilo de copla se identifica por tener un diseño melódico característico:

Las melodías de los tercios de las coplas presentan siempre una curva parecida (la curva melódica de los *Fandangos* y derivados, que coincide con la curva melódica de la *Jota*): ascenso mediante el acorde o mediante notas conjuntas hacia una nota que se repite al menos tres veces, y descenso hacia el reposo melódico en una nota del acorde correspondiente a la cadencia del tercio⁶.

⁶ FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. «El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz». En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 65, 2006, p. 53.

EJEMPLO 3-10. *Tres poéticas de la mar*, «El mar es un olvido» (cc. 94-95).

Tempo libero

p *pp* *tranquilo*

el mar es un a - man - te, ____ el mar es un ol - vi - do. ____

This musical score is for a vocal line. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Tempo libero'. The first phrase, 'el mar es un a - man - te, ____', is marked with a piano (*p*) dynamic and a slur. The second phrase, 'el mar es un ol - vi - do. ____', is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and a slur, with the word 'tranquilo' written above it. The lyrics are written below the notes.

EJEMPLO 3-11. *Concierto aguediano*, segundo movimiento (c. 12). Guitarra solista.

Liberamente

p

This musical score is for a guitar solo. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Liberamente'. The score starts with a piano (*p*) dynamic. The melody is written on a single staff with various note values and rests.

EJEMPLO 3-12. *El Mar de las Calmas* (cc. 139-145). Reducción orquestal.

Allegro moderato

$\text{♩} = 116-126$

mp *mp* *p*

Cuerda

This is an orchestral score for 'El Mar de las Calmas'. It features a tempo marking of 'Allegro moderato' with a metronome indication of $\text{♩} = 116-126$. The score is in 3/4 time. It includes staves for woodwinds (flute, clarinet), strings (labeled 'Cuerda'), and piano. Dynamics include mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*). The score shows a complex texture with multiple melodic lines and harmonic support.

EJEMPLO 3-13. *El Mar de las Calmas* (cc. 215-218). Reducción orquestal.

Clarinete

mf *pp* *delicado*

Vln. solo

Flauta

Cuerda

mp *pp*

This is another orchestral score for 'El Mar de las Calmas'. It features a tempo marking of 'Allegro moderato' with a metronome indication of $\text{♩} = 116-126$. The score is in 3/4 time. It includes staves for woodwinds (clarinet, flute), strings (labeled 'Cuerda'), and piano. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and pianissimo (*pp*). The score shows a complex texture with multiple melodic lines and harmonic support.

El diseño completo consiste entonces en un modelo tripartito –ascenso melódico, nota repetida, descenso melódico– cuyo origen se encuentra en el antiguo canto de la salmodia. El gesto ascendente inicial conduce hacia una nota principal que se pone de relieve coincidiendo con la figura retórica del *emphasis*. Esta acentuación sobre una sola nota se puede producir de tres maneras distintas: por medio de la técnica de la «iteración» que consiste en la repetición de una misma nota, por la oscilación melódica alrededor de una nota principal –que en la retórica musical se puede identificar con la *circulatio*–, o simplemente manteniendo una nota larga. Tras este énfasis melódico se produce un gesto final descendente que funciona como cierre del enunciado, o como desinencia que concluye la frase en una nota más grave.

La configuración de este diseño melódico mantiene cierta relación con la combinación tripartita utilizada por el compositor Olivier Messiaen en sus obras, donde el acento expresivo recae de forma natural en el punto más alto de la curva melódica. Así lo expresaba el compositor francés en *Technique de mon langage musical* (Paris, 1944): «Preparamos este acento [expresivo] con una inmensa anacrusa y resolvámoslo con una inmensa desinencia, lo que aumentará en proporción su poder expresivo. Así obtenemos la combinación anacrusa-acento-desinencia»⁷.

Volviendo al diseño melódico de la copla utilizada por Albéniz en sus obras, en el ejemplo 3-14 se muestra un fragmento de una pieza del segundo cuaderno de *Iberia*. Se trata de las dos frases finales de la copla de «Almería» que contienen el diseño melódico completo. En ambas frases la melodía asciende por grados conjuntos hasta alcanzar la nota principal que se repite cuatro veces. En la primera frase el descenso se detiene incidiendo en la nota *mi*, hasta alcanzar un reposo sobre la nota inferior. En la segunda frase el gesto melódico descendente se prolonga sobre las notas ornamentadas *mi* y *re*, hasta el final frigio que concluye sobre la nota *la*. En el ejemplo 3-15 se muestra otro fragmento similar que corresponde a la copla de «El Albaicín», del tercer cuaderno de *Iberia*. En su monografía sobre Albéniz, el musicólogo Walter Aaron Clark señala que en este pasaje existe una clara evocación del *cante jondo* afirmando lo siguiente:

Fácilmente podemos imaginar esta melodía como un melisma vocalizado sobre «ay». El perfil lineal es especialmente notable por su similitud con el canto litúrgico medieval. Asciende rápidamente hacia un «tono de recitación» que es embellecido con notas adyacentes superiores e inferiores antes de descender nuevamente hacia el «final» frigio en *fa*⁸.

⁷ MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*. Trad. del francés: Daniel Bravo López. París, Alphonse Leduc, 1993, p. 84.

⁸ CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Trad. del inglés: Paul Silles. Madrid, Turner, 2002, p. 266.

EJEMPLO 3-14. Isaac Albéniz: *Iberia*, «Almería» (1907). Línea melódica.

c. 113 a Tempo

The musical score for Example 3-14 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with the tempo marking 'a Tempo' and the dynamic 'doux'. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes. A 'rubato' section follows, marked with a long horizontal line above the staff. The second staff continues the melody, starting with 'doux' and 'sf' markings, and includes a 'brusquement' section marked with a long horizontal line above the staff.

EJEMPLO 3-15. Isaac Albéniz: *Iberia*, «El Albaicín» (1908).

c. 81

The musical score for Example 3-15 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/4 time signature. It starts with the tempo marking 'a Tempo' and the dynamic 'plus sonore ma non'. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes. A 'pressez un peu' section follows, marked with a long horizontal line above the staff. The second staff continues the melody, starting with 'sf' markings.

EJEMPLO 3-16. Maurice Ravel: *Miroirs*, «Alborada del gracioso» (1905).

c. 91

The musical score for Example 3-16 consists of a single staff. It begins with a bass clef, a key signature of two sharps (F#, C#), and a 3/4 time signature. It starts with the tempo marking 'Plus lent' and the dynamic 'mf'. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes. A 'Plus lent' section follows, marked with a long horizontal line above the staff.

EJEMPLO 3-17. *Celibidachiana* (cc. 70-80). Violines I.

The musical score for Example 3-17 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with the tempo marking 'Poco più mosso (e libero) ten.' and the dynamic 'cant.'. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes. A 'Poco più mosso' section follows, marked with a long horizontal line above the staff. The second staff continues the melody, starting with 'Poco più mosso' and 'A tempo' markings.

En el caso de la copla de «El Albaicín» el énfasis se produce a través de un embellecimiento melódico a través de las notas adyacentes a *fa*, y que concluye por medio de un melisma formado por terceras descendentes hasta la nota de reposo. Este recurso de ampliación melódica a través de un descenso por terceras también fue utilizado por Maurice Ravel en la pieza para piano titulada «Alborada del gracioso», perteneciente a *Miroirs*. En el ejemplo 3-16 se ofrece un fragmento de la sección central de esta pieza, donde también se encuentra una copla estructurada en varias frases que evoca al *cante jondo* y al toque de la guitarra española.

En las obras de García Abril el diseño melódico de la copla puede identificarse de formas muy variadas tanto en piezas orquestales como concertantes. La utilización de este estilo melódico se encuentra en distintas secciones de la pieza orquestal *Celibidachiana* (1982). En el ejemplo 3-17 se muestra un fragmento de los violines en el que se puede observar que el acento expresivo recae sobre una nota prolongada, precedida por un rápido ascenso, para terminar mediante un melisma de terceras en una nota más grave.

El modelo tripartito de la copla también se presenta muchas veces de forma incompleta produciendo variantes truncadas del diseño original. En este tipo de versiones se puede omitir el gesto inicial ascendente, o bien prescindir del gesto conclusivo descendente. En el ejemplo 3-18 se muestra la melodía de un fragmento extraído de la copla de «Rondeña», del segundo cuaderno de *Iberia*, que comienza directamente sobre el tono de recitación y que después desciende hacia una nota más grave que se prolonga como reposo.

De modo similar al ejemplo anterior, en el segundo movimiento del concierto para dos pianos, *Juventus* (2002), se produce un tipo de gestualidad que consiste en la repetición de una nota a través de un *accelerando* escrito rítmicamente, que va seguida de un largo melisma descendente. En el ejemplo 3-19 se puede observar un fragmento del Piano II en el que la desinencia de la frase continúa el aceleramiento rítmico mediante un melisma que conduce hacia una nota de reposo más grave. La textura del piano es monofónica pero presenta una duplicación de la melodía a la decimoquinta. Por el contrario, en *Celibidachiana* se puede identificar varias veces un gesto melódico ascendente que culmina en una nota aguda y prolongada, y en el que se omite la desinencia. En el ejemplo 3-20 se muestra un fragmento donde los violines primeros y las violas tocan la línea melódica principal –duplicada a la octava– en un estilo de copla intensificado. En este caso la *anabasis* melódica del gesto inicial conduce hasta un *fa* # agudo que se mantiene prolongado. Sobre este acento expresivo se producen dos melismas que siguen un perfil descendente-ascendente como ornamentación de la nota principal.

EJEMPLO 3-18. Isaac Albéniz: *Iberia*, «Rondeña» (1907). Línea melódica.

c. 103 *espressivo*

mf mais bien marqué

EJEMPLO 3-19. *Juventus*, segundo movimiento (cc. 158-159). Piano II.

p

EJEMPLO 3-20. *Celibidachiana* (cc. 150-160). Violines I y violas.

f

EJEMPLO 3-21. *Nocturnos de la Antequeruela* (cc. 163-167). Piano solista.

fp

Otra versión similar de este estilo melódico puede encontrarse en el concierto para piano *Nocturnos de la Antequeruela*, donde el compositor también utiliza una variante truncada del estilo de copla. En el ejemplo 3-21 se muestra un fragmento del «Nocturno I», en el que se puede apreciar un trazo melódico ascendente que conduce a una nota aguda que se repite varias veces antes de reposar un grado por debajo de la nota de recitación. El gesto de la iteración sobre una nota se prolonga a través de la repetición una octava más grave –en la mano izquierda– enlazando ambas frases por medio de una superposición.

3.2.6 Estilo melismático

Un procedimiento melódico reconocible en muchas obras del compositor consiste en la utilización de melismas y de notas ornamentales sobre una línea melódica fundamental. El melisma como elemento decorativo de la melodía supone una sucesión de notas breves que circundan a sonidos estructurales. Las melodías vocales del flamenco, así como ciertos giros melódicos de la guitarra proporcionan configuraciones típicas de ornamentación. Albéniz, Falla y otros compositores recurrieron a este tipo de configuraciones ornamentales con la finalidad de crear melodías propias que imitaran a las melodías populares. A su vez este estilo melódico está relacionado con el estilo de copla, por ejemplo cuando el final de una frase se prolonga por medio de un melisma descendente como se ha visto anteriormente.

Asimismo, el estilo melismático utilizado por García Abril en sus obras denota influencias vocales e instrumentales provenientes de la música popular española, pero tratada de forma estilizada. La presencia efectiva de motivos derivados de este tipo de melismas, más o menos extensos, puede encontrarse prácticamente en toda su producción musical. De esta manera, la utilización de estos elementos melódicos y rítmicos derivados de la tradición de la música española, implica otro elemento de identidad cultural presente en las obras orquestales del compositor.

El estilo melismático se encuentra principalmente en pasajes lentos y en algunos movimientos centrales de obras concertantes y orquestales de García Abril. Es decir, en las partes de una obra en las que el compositor requiere una escritura de carácter lírico y expresivo, produciendo una gestualidad característica en la que se combinan notas rápidas con sonidos prolongados. En algunas obras concertantes este tipo de escritura se puede reconocer fundamentalmente en la parte del instrumento solista, adquiriendo un carácter semejante al de una improvisación. En las obras orquestales este estilo melódico se encuentra sobre todo en ciertos pasajes asignados a los instrumentos de viento-madera y de cuerda, e incluso puede identificarse ocasionalmente en algunos *tutti* de la orquesta de forma intensificada.

EJEMPLO 3-22. *Concierto mudéjar*, segundo movimiento (cc. 1-9). Guitarra solista.

Andante

EJEMPLO 3-23. *Nocturnos de la Antequeruela* (cc. 363-369). Piano solista.

EJEMPLO 3-24. *Juventus*, segundo movimiento (cc. 1-11). Piano I.

Adagio ♩ = 60 (circa)

p

Como ejemplo notable de la utilización del estilo melismático hay que señalar el segundo concierto para guitarra, que tiene el sugerente título de *Concierto mudéjar* (1985). En esta obra, García Abril ha pretendido evocar musicalmente un paralelismo con el arte mudéjar de Aragón y a la vez rendir un homenaje a este estilo arquitectónico de algunos monumentos de Teruel, su ciudad natal. Acerca de las intenciones creativas planteadas en este concierto, el propio compositor ha manifestado lo siguiente:

Se llama [concierto] *Mudéjar*, porque está dedicado al mejor mudéjar aragonés, específicamente el turolense. [...] Y me propuse crear una obra con toda la fantasía que el mudéjar supone. Ese mudéjar que usa materiales tan sencillos como el ladrillo, el yeso o la cerámica, y que con sus ornamentaciones tan creativas, realiza ese arte tan mágico, tan bello. Así en este sentido, mi concierto resulta también una obra muy ornamentada, queriéndome acercar un poco *mutatis mutandis* al arte mudéjar⁹.

De forma análoga al trabajo ornamental y decorativo característico del estilo mudéjar señalado por el compositor, en esta obra se puede apreciar una forma de ornamentación melódica superpuesta a sonidos estructurales. En el ejemplo 3-22 se muestra la parte de la guitarra del comienzo del segundo movimiento del *Concierto mudéjar*. En los primeros cinco compases se produce un descenso ornamentado de la línea melódica, seguido por un ascenso hasta la nota *si* –en el compás 8– que conduce al cierre de la frase con un final frigio en *fa* #. El plano de fondo de la textura homofónica consiste en una lenta sucesión de acordes en la cuerda con sordina, que funciona como acompañamiento de la guitarra.

En el siguiente ejemplo 3-23, extraído del concierto para piano *Nocturnos de la Antequeruela*, se muestra un fragmento escrito en estilo melismático –en *tempo* tranquilo– que corresponde a una de las secciones centrales titulada «La plenitud del silencio». En esta obra dedicada a Manuel de Falla, el compositor ha querido sugerir explícitamente una poética musical alrededor del universo de Falla en Granada. En este tipo de pasajes instrumentales se puede percibir una clara evocación de la música andalusí y también del *cante jondo*.

El segundo movimiento del concierto para dos pianos *Juventus*, también contiene algunos pasajes escritos en estilo melismático. En el ejemplo 3-24 se muestra el tema inicial de este movimiento, que consiste en una línea melódica descendente ornamentada a través de breves melismas, hasta que se produce el cierre de la frase sobre un final frigio. Este tema inicial es presentado en el Piano I, sobre un plano orquestal de fondo que consiste en notas prolongadas de la cuerda y en sonidos arpegiados del Piano II.

⁹ GARCÍA ABRIL, Antón. «El compositor ante su obra». En: *La guitarra en la historia. II Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Eusebio Rioja (ed.). Córdoba, Ediciones de La Posada, 1991, p. 23.

EJEMPLO 3-25. *Alhambra* (cc. 434-442). Corno inglés.

Corno Inglés *liberamente*

mf

EJEMPLO 3-26. *Memorandum*, segundo movimiento (cc. 32-34). Flauta I.

Flauta

mf e cant.

EJEMPLO 3-27. *Memorandum*, segundo movimiento (cc. 17-24). Violines I y II.

mf

En algunas obras orquestales también se encuentran pasajes escritos en este estilo melódico. En la primera sección de la pieza sinfónica *Alhambra*, predomina de forma clara un motivo de tipo melismático que es desarrollado a través de la técnica de la variación continua en los instrumentos de viento-madera. Al tratarse de una obra orquestal que tiene como título el nombre del monumento granadino más importante, resulta natural encontrar sonoridades que pretenden evocar de una manera personal el arte andalusí. En el ejemplo 3-25 se muestra un pasaje de la partitura donde el corno inglés despliega una línea melódica melismática, escrita sobre un fondo orquestal de acordes tenidos en la cuerda. La línea melódica funciona a la vez como una breve *cadenza* –con la indicación *liberamente*– en la que el corno inglés suena como una extraña y lejana improvisación, produciendo la impresión de escuchar una arcaica melodía oriental.

En el segundo movimiento del concierto para orquesta *Memorandum* (2004) también se pueden identificar algunos fragmentos compuestos en este estilo melódico, sobre todo en la primera sección de este movimiento lento. En el ejemplo 3-26 se puede observar una frase escrita para la flauta en la que amplios melismas embellecen el intervalo de segunda descendente formado por las notas *do #* y *si*, por medio de escalas diatónicas ascendentes y de notas adyacentes. En el ejemplo 3-27 se muestra otro fragmento extraído también del segundo movimiento de *Memorandum*. En este caso el tipo de escritura melismática consiste en un diálogo a dos voces entre los violines y en un ámbito melódico más cromático. El acompañamiento orquestal consiste en una sucesión de acordes tocados por las violas y los violonchelos, y en arpeggios ascendentes en el arpa.

3.2.7 Estilo imitativo

En algunas obras orquestales del compositor se pueden encontrar pasajes que consisten en una textura imitativa. Naturalmente este tipo de imitaciones melódicas son utilizadas de forma absolutamente libre desde un punto de vista técnico, funcionando como un elemento más del discurso musical. En las obras de García Abril, la técnica de la imitación melódica puede funcionar como un medio de desarrollo musical o bien como un recurso tímbrico y expresivo dentro de una determinada textura orquestal. Las imitaciones melódicas pueden producirse de forma estricta o de manera libre, y pueden estar escritas a dos o más voces. En algunas ocasiones el procedimiento imitativo consiste en la simple repetición de un elemento melódico en otro timbre instrumental contrastante. El estilo imitativo representa un aspecto importante en la técnica del compositor y por tanto puede considerarse como un elemento característico de su estilo compositivo.

EJEMPLO 3-28. *Concierto para instrumentos de arco, primer movimiento* (cc. 148-159).

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabajo

ff

EJEMPLO 3-29. *Concierto de la Malvarrosa* (sección B y B I). Reducción orquestal.

Tempo libero ♩ = 112-120

B

Fl.
Pno.

mp

B I

Fl.
Pno.

El *Concierto para instrumentos de arco* contiene abundantes pasajes escritos en estilo imitativo. El segundo movimiento se inicia con un pasaje escrito en forma de fuga, a través de una extensa línea melódica de seis compases en las violas que es imitada sucesivamente en los violines siguiendo una transposición por quintas ascendentes. De manera similar, en la última sección del tercer movimiento se encuentra un pasaje escrito en forma de canon a cuatro partes y cuyas entradas también forman una progresión de quintas ascendentes. En el ejemplo 3-28 se muestra un pasaje del primer movimiento escrito en forma de canon. El motivo melódico inicial de las violas se deriva del motivo principal de la introducción del movimiento, aunque aquí presenta un aspecto mucho más rítmico. En este caso las diversas entradas del canon se producen a intervalos desiguales dentro de un contexto atonal.

El siguiente ejemplo 3-29 presenta una textura muy distinta. Se trata del comienzo de un pasaje escrito en *Tempo libero* (sin indicación de compás) del *Concierto de la Malvarrosa* (2001), donde los instrumentos solistas –flauta y piano– tocan una misma idea melódica en forma de canon estricto al unísono. El plano de fondo asignado a la orquesta de cuerda, consiste en la prolongación de dos bloques armónicos –de nueve sonidos y doce sonidos respectivamente– que se mantienen en *pianissimo* durante cada una de las frases.

En el ejemplo 3-30 se muestra un fragmento de *Hemeroscopium* que corresponde al comienzo de un canon con cuatro entradas en los instrumentos de cuerda. El motivo melódico es de carácter expresivo y todas las entradas empiezan en la misma nota –*mi b*– al unísono o a la octava. El pasaje entero se extiende a lo largo de veinticinco compases en un *tempo* tranquilo, donde la textura imitativa inicial da lugar a una libre escritura de partes. Esta textura imitativa de la cuerda está enmarcada en una nota pedal de *mi b*, al principio sólo en el registro grave y a partir del compás 133 también en el registro agudo en los instrumentos de viento-madera. El timbre del timbal también se añade a la nota pedal del registro grave –a partir del compás 134– coincidiendo con la entrada de los violines primeros.

3.3 Otros elementos de estilo

En el nivel medio y en el de la superficie de la estructura musical se pueden identificar otros elementos recurrentes en la música orquestal de García Abril. A continuación se examinan los *topoi* que afectan principalmente a los parámetros de la armonía y del ritmo, los mismos que se configuran en sus obras como construcciones variables. El estilo de danza lo consideramos como un modo de enunciación del discurso musical, y de una forma genérica sin referirse a tipos de danza específicos. Los otros cinco *topoi* suponen una herencia de la tradición musical, pero tratados de formas muy diversas por el compositor.

EJEMPLO 3-30. *Hemeroscopium* (cc. 128-137). Reducción orquestal.

A tempo ♩ = 80-88 *Cresc. poco a poco*

mf cantabile

mp

mf

EJEMPLO 3-31. *Concierto mudéjar*, tercer movimiento (cc. 1-12).

Allegro

The first system of the musical score features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The time signature changes from 6/8 to 3/4 and back to 6/8. The Violin I part begins with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo hairpin. The Violin II part also starts with a forte (*f*) dynamic. The Viola part is marked *f* and includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The Violoncello and Contrabasso parts both start with a forte (*f*) dynamic, with the Contrabasso also marked 'pizz.'.

The second system continues the musical score with the same five staves. The Violin I part includes a decrescendo hairpin. The Violin II part is marked 'non div.' (non diviso) and *ffz* (fortissimo with crescendo). The Viola part is marked *ffz*. The Violoncello and Contrabasso parts are both marked *ffz*. The time signature changes from 6/8 to 3/4 and back to 6/8.

3.3.1 Estilo de danza

Los pasajes en los que destaca el elemento rítmico en primer término son muy frecuentes en las obras orquestales del compositor. La persistencia tanto de ritmos regulares como irregulares sugiere un estilo de danza de manera evidente. Estos pasajes suelen evocar ritmos de aire español, escritos con frecuencia en compás ternario o en subdivisión ternaria, aunque generalmente no se pueden identificar como danzas concretas al presentar una forma estilizada y modificada. Como modelo de este estilo en las obras orquestales de García Abril hay que remitirse a las tres danzas que forman parte de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea*, y también a la suite *Tres escenas del ballet «La gitanilla»* (2003). Acerca de la importancia del aspecto rítmico en la música del compositor, resulta interesante lo que ha señalado al respecto Agustín Charles:

En su música hay continuamente alusiones a ritmos complejos, que a menudo se emparentan con la asimetría rítmica utilizada en el taconeo del Cante Jondo. Pocas obras del compositor no poseen una alusión a ritmos ternarios de combinaciones diversas, del tipo 3+2+2, 2+3+2, etc. Estos ritmos, utilizados a menudo por compositores de la talla de Stravinski y Bartók, adquieren una dimensión distinta en nuestro compositor, si bien se utilizan a menudo como las utilizaran aquellos, es decir, a modo de pedal, mediante una continua repetición rítmica encadenada, en la que es el proceso melódico el que determina su principio y fin¹⁰.

Algunos movimientos de obras concertantes están basados en ritmos de danza de una forma manifiesta. A título de ejemplos se pueden señalar los movimientos finales de los conciertos para guitarra, que contienen de manera casi constante una escritura en estilo de danza, como ocurre en el último movimiento del *Concierto aguediano*. En el ejemplo 3-31 se muestra el comienzo del tercer movimiento del *Concierto mudéjar* donde destaca un ritmo de guajira, escrito en *tempo* rápido y con la característica alternancia de compás (6/8 y 3/4). De modo similar en el pasaje inicial del tercer movimiento del *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras (2003), titulado «Homenaje a la tauromaquia picassiana», se puede reconocer un ritmo de danza estilizada a la manera de un pasodoble, pero escrito en compás ternario. En el ejemplo 3-32 se muestra el comienzo de este movimiento en el que se puede apreciar un enérgico *tutti* orquestal que consiste en una sucesión de acordes paralelos desarticulados rítmicamente. El ritmo mecánico e incisivo de los acordes a contratiempo se encuentra intensificado por una caja y una pandereta, acentuando el carácter de danza de este pasaje que funciona además como un estribillo orquestal.

¹⁰ CHARLES SOLER, Agustín. «Libre tonalidad: Antón García Abril, análisis de Cadencias y Homenaje a Mompou». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XI, 1-2, 1995, p. 57.

EJEMPLO 3-32. *Concierto de Gibralfaro*, «Homenaje a la tauromaquia picassiana» (cc. 1-11).
Reducción orquestal.

Allegro circular $\text{♩} = 138-144$

f

cuerda pizz.

EJEMPLO 3-33. *Concierto para instrumentos de arco*, primer movimiento (cc. 20-25).

Allegro con brio

f

f

f

f

f

EJEMPLO 3-34. *Cantos de pleamar* (cc. 144-149).

Allegro (a tempo)
 $\text{♩} = 52-60$

p e cresc. poco a poco

p e cresc. poco a poco

p e cresc. poco a poco

p e cresc. poco a poco

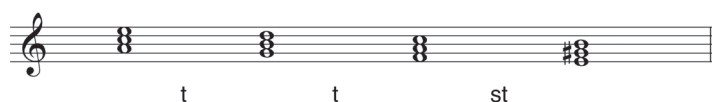
p e cresc. poco a poco

En el ejemplo 3-33 se muestra otro fragmento escrito en estilo de danza. En este caso se trata de un pasaje que sigue inmediatamente a la introducción lenta del primer movimiento del *Concierto para instrumentos de arco*. El pasaje está basado en ritmos irregulares por medio de una polimetría que cambia las acentuaciones. Este tipo de escritura rítmica, unida a una armonía disonante, evoca ciertas sonoridades de la música de Bartók y Stravinski. En el ejemplo 3-34 se reproduce un fragmento de *Cantos de pleamar* (1993), para orquesta de cuerda, que presenta un ritmo regular escrito en compás ternario. Se trata del comienzo de un pasaje escrito en estilo de danza que conduce progresivamente a una región climática, varios compases después, producida por una intensificación rítmica y dinámica de la textura.

3.3.2 Cadencia andaluza

Un procedimiento frecuente en la música española, concretamente del sur del país, es la utilización de la cadencia andaluza. Ésta consiste en una versión armonizada de la cadencia que se produce en el modo andaluz, basada en el tetracordio descendente tono–tono–semitono. La característica esencial de este proceso armónico consiste precisamente en el semitono descendente que se produce al final de la cadencia, coincidiendo con el modo frigio, concluyendo en una nota de reposo. En su forma más habitual la cadencia andaluza se produce mediante una sucesión descendente de cuatro acordes paralelos:

EJEMPLO 3-35. Cadencia andaluza.



En la música de García Abril este proceso cadencial aparece de forma modificada, representando un rasgo característico de su estilo, aunque no sea empleado de manera profusa en todas sus obras. En las piezas orquestales la utilización de la cadencia andaluza se presenta de formas muy variadas, aunque suele identificarse con claridad. El elemento reconocible es el tetracordio descendente en el bajo, que puede encontrarse armonizado de múltiples formas y casi siempre con disonancias añadidas. Hay que destacar que en algunos casos el compositor utiliza la cadencia andaluza como un elemento estructural, que funciona generalmente como conclusión de una frase y superponiendo el acorde final de la cadencia con el comienzo de una nueva frase o sección de la obra.

EJEMPLO 3-36. *Cantos de pleamar* (cc. 31-34).

cresc. poco a poco

Poco più mosso

f

EJEMPLO 3-37. *Memorandum*, primer movimiento (cc. 39-42). Reducción orquestal.

Poco meno mosso ♩ = 116-120

f

mf

EJEMPLO 3-38. *Concierto de la Malvarrosa* (cc. 16-18). Reducción orquestal.

poco accel.

f

8va

poco accel.

f

En el ejemplo 3-36 se muestra un fragmento de *Cantos de pleamar*, en el que la cadencia andaluza concluye precisamente en el *Poco più mosso* que señala el comienzo de una nueva frase y el clímax de la primera sección de la pieza. En este ejemplo se puede observar que el tetracordio descendente, asignado a los contrabajos, está armonizado con tres acordes sucesivos de séptima de dominante –do (en segunda inversión), fa, mi b– y una resolución sobre el acorde de re con novena. A su vez, los violines realizan un diseño melódico ascendente, o *anabasis* melódica, que conduce hacia la nota más aguda en el compás 34. Hay que subrayar que en esta obra, escrita para orquesta de cuerda, la cadencia andaluza adquiere cierta relevancia como elemento estructural del discurso, al reaparecer de forma variada en distintas secciones de la obra.

En el siguiente ejemplo 3-37 se muestra un fragmento del primer movimiento de la obra orquestal *Memorandum*. En este caso la cadencia andaluza se produce de forma anómala justo al comienzo de una frase, donde los bajos de la orquesta tocan el tetracordio descendente. La armonía consiste en la sucesión de los siguientes acordes: mi menor, si menor (con séptima y en primera inversión), do mayor (con séptima mayor) y si menor. En este pasaje el color armónico de la cadencia andaluza se percibe de manera distinta al predominar una sonoridad de acordes menores.

En el ejemplo 3-38 se ofrece un fragmento del *Concierto de la Malvarrosa* para flauta y piano, en el que los acordes centrales que forman una cadencia andaluza modificada contienen varias disonancias añadidas. La sucesión armónica la realizan los instrumentos de cuerda de la orquesta y consiste en los siguientes acordes sobre el tetracordio descendente: mi menor, re mayor, do mayor, si menor. A su vez, los instrumentos solistas realizan distintos diseños melódicos en direcciones opuestas y a velocidades diferentes. La parte del piano consiste en rápidos arpeggios descendentes basados en una escala pentatónica. Por el contrario, la flauta presenta una *anabasis* o línea melódica ascendente, basada en una escala diatónica, que concluye en un fa # agudo coincidiendo con el final de la cadencia andaluza.

Estas variantes y transformaciones aplicadas a un procedimiento que se deriva de la música popular española le confieren nuevos colores armónicos a la cadencia andaluza. En este sentido, el tratamiento de la cadencia andaluza resulta novedoso por el color armónico particular que se produce en cada caso, adquiriendo de esta manera una importancia renovada en las obras del compositor. Otra transformación que se puede identificar en algunas obras orquestales consiste en una variante truncada del modelo original. En lugar de los cuatro acordes característicos, suele ser habitual encontrar una versión modificada que incluye sólo los tres últimos acordes, manteniendo el descenso de tono–semitono en el bajo.

EJEMPLO 3-39. *Celibidachiana* (cc. 187-199). Reducción orquestal.

Maestoso ♩ = 69

The musical score for *Celibidachiana* (measures 187-199) is a full orchestral reduction. It begins with a tempo marking of **Maestoso** and a metronome indication of ♩ = 69. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is presented in two systems. The first system covers measures 187 to 192, and the second system covers measures 193 to 199. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) in measures 187, 188, 190, and 191, and *mf* (mezzo-forte) in measures 189, 192, 193, 194, 196, and 197. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

EJEMPLO 3-40. *Alba de soledades* (cc. 266-270).

Più mosso ♩ = 120

The musical score for *Alba de soledades* (measures 266-270) is a chamber orchestra reduction. It begins with a tempo marking of **Più mosso** and a metronome indication of ♩ = 120. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is presented in two systems. The first system covers measures 266 to 269, and the second system covers measure 270. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) in measure 266, *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) in measures 267 and 268, and *f* (fortissimo) in measures 269 and 270. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

En el ejemplo 3-39 se muestra un pasaje algo más complejo extraído del concierto para orquesta *Celibidachiana*. El fragmento corresponde al punto climático del final de la primera parte de la obra, un *tutti* orquestal en *fortissimo* intensificado además por una caja, platos y bombo en los primeros cuatro compases. La cadencia andaluza se produce en dos estratos diferentes y a través de una superposición de acordes. En el registro medio y grave (cuerda, metales, fagotes, dos arpas y piano) se produce una sucesión de tres acordes: *la b*, *sol b*, *fa*. En el registro agudo (flautas, oboes y clarinetes) se produce la misma sucesión de tres acordes, pero permutando el orden de la progresión natural: *si b*, *do*, *la*. En la tercera repetición de este gesto armónico, la cadencia andaluza reaparece transportada un tritono superior en el registro grave, produciendo una sucesión de acordes de *re* mayor, *do* mayor y *si* mayor. En los compases siguientes la textura se aligera progresivamente hasta llegar al *pianissimo* que coincide con un *ritardando* escrito rítmicamente.

En el ejemplo 3-40 se muestra un fragmento de la pieza orquestal *Alba de soledades* (2006, rev. 2010), en el que también se encuentra una variante truncada de la cadencia andaluza. La armonía básica de la cadencia presenta en este caso varias disonancias añadidas: acorde de *sol* (con novena, séptima menor y sexta añadida), acorde de *fa* (con novena, séptima mayor y sexta añadida) y la resolución en la nota *mi*. El final de la cadencia andaluza de este fragmento funciona de nuevo en forma de superposición entre dos frases, señalando en el *Più mosso* el comienzo de la última sección de la obra.

3.3.3 Pedal

La utilización frecuente de notas tenidas o pedales constituye un recurso importante en la música de García Abril. Una nota pedal consiste en la prolongación de un sonido sobre el que se suceden diferentes acordes o líneas melódicas. Se trata de un elemento armónico que crea un cierto estatismo debido a la inmovilidad de uno o más sonidos, pero que a la vez puede generar tensión debido a las disonancias que pueden producirse.

Es importante señalar que algunas obras orquestales del compositor se inician precisamente sobre una nota pedal en el registro grave. Este tipo de comienzos estáticos, generalmente lentos, generan múltiples expectativas en el oyente a la vez que funcionan como una introducción progresiva del discurso musical. A título de ejemplos, la obra sinfónica *Hemeroscopium* comienza con un intervalo de quinta (*la b–mi b*) que funciona como pedal armónico, orquestado con varios timbres instrumentales. Asimismo, en el comienzo de *Alhambra* se produce una nota pedal sobre la nota *mi*, en las violas con sordina, que se prolonga durante los primeros quince compases de la pieza orquestal.

EJEMPLO 3-41. *Concierto de las Tierras Altas* (cc. 1-10). Reducción orquestal.

Largamente, e libero
(casi como una cadencia)

$\text{♩} = 40-44$

Violonchelo
solista

pp

p

cresc.

EJEMPLO 3-42. *Divinas palabras*, «Alborada» (cc. 1-17).

Largamente $\text{♩} = 50-54$

The first system of the musical score features five staves: Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is 'Largamente' with a metronome marking of quarter note = 50-54. The score begins with a 4-measure rest for all instruments. At measure 5, the strings enter with a half note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat) marked 'ppp'. The Piano part enters at measure 5 with a half note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat) marked 'ppp'. The score continues for 8 measures, ending with a repeat sign. The dynamics 'sord.' and 'ppp' are indicated throughout the system.

sord.
ppp
sord.
ppp
sord.
ppp

The second system of the musical score continues from the first system. It features the same five staves: Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is 'Largamente' with a metronome marking of quarter note = 50-54. The score begins with a 4-measure rest for all instruments. At measure 5, the strings enter with a half note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat) marked 'ppp'. The Piano part enters at measure 5 with a half note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat) marked 'ppp'. The score continues for 8 measures, ending with a repeat sign. The dynamics 'sord.' and 'ppp' are indicated throughout the system.

sord.
ppp
sord.
ppp
sord.
ppp

EJEMPLO 3-43. *Alhambra* (cc. 418-424). Reducción orquestal.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four staves. The first staff (treble clef) contains the vocal melody, starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff (treble clef) provides harmonic accompaniment, beginning with a piano (*p*) dynamic. The third staff (treble clef) features a continuous eighth-note accompaniment pattern, marked *pp*. The fourth staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment pattern, also marked *pp*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes beamed together.

El comienzo de *El Mar de las Calmas* contiene una nota pedal duplicada a la octava en el registro grave, sobre la nota *si b*, que se extiende durante diecinueve compases. En el ejemplo 3-41, extraído del *Concierto de las Tierras Altas* (1999), se puede apreciar de manera semejante una nota pedal de *si b* duplicada a la doble octava. Se trata de una introducción lenta en la que la nota pedal se encuentra orquestada en violas, violonchelos, contrabajos, timbales y piano. No obstante, la utilización más relevante de una nota pedal se encuentra en la introducción orquestal «Alborada» de la ópera *Divinas palabras* (1992). En el ejemplo 3-42 se ofrece un fragmento del comienzo en el que una nota pedal, también sobre *si b*, se prolonga durante más de cincuenta compases en la cuerda.

En el siguiente ejemplo 3-43 extraído de *Alhambra*, se puede observar una nota pedal duplicada a la doble octava en los violonchelos y violines segundos, que establece el plano de fondo junto a una figura repetida de las violas. La línea melódica superior la tocan dos oboes duplicados a la octava, mientras que la melodía secundaria la tocan un clarinete y una trompa duplicados también a la octava. En el ejemplo 3-44 se muestra una reducción orquestal del *Concierto de la Malvarrosa*, donde la textura incluye una línea melódica principal en los violines primeros y otra secundaria en los violines segundos. A su vez las violas, violonchelos y contrabajos tienen asignada una nota pedal que se articula rítmicamente y que funciona como acompañamiento. En la última sección de la pieza orquestal *Alba de soledades* también se encuentra una nota pedal articulada rítmicamente –en los contrabajos– que se prolonga hasta el final. En el ejemplo 3-45 se puede observar el comienzo de este pasaje rítmico, que se intensifica progresivamente hasta llegar al *fortissimo* con el que concluye la obra.

Una sonoridad pedal también puede comportar un grupo de sonidos diferentes cumpliendo la misma función. En el ejemplo 3-46 se muestra un fragmento de *Cantos de pleamar* en el que se puede observar que el acorde asignado a los violonchelos se prolonga varios compases como pedal armónico. El fragmento contiene a su vez un canon entre los violines y las violas, que funciona como cierre de la sección inicial de la obra.

3.3.4 Bajo *ostinato*

La repetición continua de motivos melódicos y rítmicos puede encontrarse con cierta frecuencia en la música orquestal de García Abril. Aunque la reiteración continua de motivos y de pequeñas células se puede hallar en cualquier registro y parte instrumental es más frecuente encontrarla en el bajo, por lo que la utilización del bajo *ostinato* puede considerarse también como un rasgo característico en las obras orquestales del compositor.

EJEMPLO 3-44. *Concierto de la Malvarrosa* (cc. 192-198). Reducción orquestal.

A tempo Poco meno
♩ = 100-108



EJEMPLO 3-45. *Alba de soledades* (cc. 302-307). Reducción orquestal.

piano e cresc poco a poco



EJEMPLO 3-46. *Cantos de pleamar* (cc. 41-47).

Poco più mosso ♩ = 92-104

allarg.

pizz.



EJEMPLO 3-47. *Bajo ostinato*, sección final de *El Mar de las Calmas*.



El efecto producido por un *ostinato* está relacionado de alguna manera con el de una pedal, por el hecho de que ambos procedimientos están basados en la repetición. Mientras que la pedal se relaciona tradicionalmente con la prolongación de uno o varios sonidos, el *ostinato* consiste en la repetición de una serie de sonidos diferentes. Debido a esta razón de equivalencia entre los procedimientos de prolongación y repetición, el compositor Olivier Messiaen utilizó la denominación «grupo-pedal» para referirse a una secuencia de sonidos que se repite de forma «[...] extraña a otra música situada por encima o por debajo de ella»¹¹.

En la sección final de algunas obras orquestales de García Abril puede identificarse un bajo *ostinato* que se transforma gradualmente en una textura compleja hasta culminar en una apoteosis rítmica, como sucede en la sección final de *Memorandum* y *Alba de soledades*. Pero el ejemplo más notable de la utilización del bajo *ostinato* se encuentra en la sección final de *El Mar de las Calmas*, donde un motivo de seis notas (ejemplo 3-47) se repite incesantemente en los bajos durante ciento cincuenta compases. Al principio se escucha con el timbre percutido de los violonchelos en *pizzicato*, pero hacia el final se toca con el arco –muy marcado– y duplicado al unísono por los contrabajos, tuba y timbales.

Un elemento recurrente del bajo *ostinato* en las obras del compositor consiste en la utilización del mismo tipo de intervalos, principalmente la cuarta justa (y su inversión) y la tercera menor. El toque más característico de los timbales, basado en el intervalo de cuarta, puede encontrarse en forma de *ostinato* en algunas piezas orquestales, como se muestra en el fragmento del ejemplo 3-48 que corresponde a la última sección de *Alba de soledades*. En la sección final del tercer movimiento de *Memorandum* se produce un *ostinato* con un ritmo irregular basado también en un solo intervalo descendente (*sol-mi*), a través de una orquestación en los violonchelos, contrabajos, trombón bajo, tuba y timbales.

La técnica del *ostinato* se relaciona muchas veces con el estilo de danza. El ejemplo más importante de esta fusión se encuentra en la «Danza de los dos caminos» de las *Tres escenas del ballet «La gitanilla»*. En esta enérgica pieza orquestal los diversos *ostinati* rítmicos funcionan como acompañamiento de los temas centrales y también como pasajes de transición. En el ejemplo 3-49 se muestra un fragmento del tercer movimiento del *Concierto para instrumentos de arco*, en el que se produce un *ostinato* múltiple en las violas, violonchelos y contrabajos. Por encima de este grupo-pedal los violines tocan una secuencia rítmica muy marcada. El pasaje completo consiste en un *crescendo* progresivo, que debido a su carácter esencialmente rítmico también puede identificarse con el estilo de danza.

¹¹ MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*, p. 83.

EJEMPLO 3-48. *Alba de soledades* (cc. 282-285). Timbales.



EJEMPLO 3-49. *Concierto para instrumentos de arco*, tercer movimiento (cc. 136-139).

EJEMPLO 3-50. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Danza del amor soñado» (cc. 1-2).

EJEMPLO 3-51. *Hemeroscopium* (cc. 248-257). Cadenza de oboe.

Asimismo, las tres danzas que forman parte de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea* también contienen varios pasajes que incluyen diferentes tipos de *ostinati*. En el ejemplo 3-50 se muestra la orquestación de un bajo *ostinato* que corresponde al comienzo de la «Danza del amor soñado». Resulta interesante observar que el motivo completo de los violonchelos y las violas se distribuye de manera alternativa entre el clarinete bajo y el fagot, proporcionando una mayor cohesión a la línea del bajo añadiendo el color tímbrico de las maderas. El fragmento está escrito en un contexto armónico tonal, y por tanto la armonía que expresa el propio bajo en la tonalidad de *mi* menor es la siguiente: I III V/V V.

3.3.5 *Cadenza*

El término italiano *cadenza* denota un pasaje de carácter libre e improvisado que es interpretado normalmente por un instrumento solista. Se caracteriza también por tener un estilo rítmico libre que puede incluir ornamentaciones melódicas. En algunas obras para orquesta de García Abril –no concertantes– se encuentran pasajes de estas características, generalmente escritos en una textura homofónica en la que el instrumento que actúa como solista en ese momento ocupa el primer plano de la textura orquestal. Estos pasajes suelen tener una indicación de *tempo libero* con objeto de que el ritmo sea más flexible a la manera de una improvisación. Un ejemplo notable se encuentra en el final de *Cantos de pleamar*, donde un violonchelo solista toca con sordina una *cadenza* muy breve y expresiva –sobre un acorde tenido de la orquesta– con la que se cierra la obra.

En el ejemplo 3-51 se muestra el comienzo de un pasaje de *Hemeroscopium*, que contiene una *cadenza* del oboe escrita a través de una línea melódica de carácter expresivo. El plano de fondo de la textura orquestal consiste en un acompañamiento de acordes en los instrumentos de cuerda, con el color tímbrico añadido por los arpeggios de las arpas. En el siguiente ejemplo 3-52 se muestran los compases finales de la «Canción de la búsqueda», de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea*. Después de una cadencia perfecta, que se produce en los instrumentos de cuerda, surge una breve *cadenza* en la flauta de carácter conclusivo.

La obra sinfónica *El Mar de las Calmas* contiene un pasaje representativo de este estilo musical en la primera parte de la obra. Se trata de una *cadenza* escrita para tres flautas que ha de interpretarse según la indicación «Con fantasía y brillante». En el ejemplo 3-53 se muestra un fragmento de la *cadenza* que se prolonga durante veintisiete compases. La textura incluye también la sección de instrumentos de cuerda dividida en dos estratos: una línea melódica continua –duplicada a la octava– en los violines primeros y las violas, mientras que el plano de fondo corresponde a los violines segundos, violonchelos y contrabajos.

EJEMPLO 3-52. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Canción de la búsqueda» (cc. 67-69).
Reducción orquestal.

Flauta *libero*
p
allarg.
Trompa
p
p

EJEMPLO 3-53. *El Mar de las Calmas* (cc. 71-76). Cadenza de flautas.

f
f
f

EJEMPLO 3-54. *Variaciones concertantes* (cc. 325-330). Cadenza de clarinetes.

Clarinete
Clarinete bajo
p
f
p
f

La obra que contiene una utilización más prominente de esta forma de escritura musical corresponde a *Variaciones concertantes*, donde los distintos pasajes escritos en forma de *cadenza* establecen la estructura de esta extensa pieza orquestal. En esta obra la *cadenza* funciona como elemento conductor del discurso musical, en una estrategia creativa en la que el compositor alterna pasajes puramente orquestales con extensas cadencias escritas para dos o más instrumentos de una misma familia. En el ejemplo 3-54 se puede observar un fragmento de la *cadenza* escrita para clarinete y clarinete bajo, que se extiende durante treinta y seis compases en la tercera sección de la obra.

3.3.6 Coral

El coral representa un *topos* musical poco frecuente en las obras orquestales del compositor, de hecho solamente se encuentra indicado expresamente en un par de obras y en contextos muy diferentes. En ambos casos el compositor alude a las características del coral, aunque con un tratamiento muy libre que consiste en un pasaje escrito para varias partes instrumentales a través de una textura de acordes –de apariencia homofónica–, donde las distintas voces se mueven con un ritmo similar.

El primer modelo se encuentra en el *Concierto para piano y orquesta* (1963, rev. 1994), cuyo segundo movimiento tiene precisamente la indicación de «Coral». En el ejemplo 3-55 se muestra el comienzo de este movimiento central, que se inicia con un pasaje lento escrito para el piano solista, sin acompañamiento orquestal, y que se caracteriza por una textura polifónica con un carácter lírico muy pronunciado. Hacia la mitad del movimiento y después de una breve cadencia intermedia del instrumento solista, reaparece un pasaje similar al del comienzo –en el *Tempo primo*– pero mucho más extenso.

En el ejemplo 3-56 se ofrece una reducción orquestal del fragmento final de *Lumen* que también tiene la indicación expresa de «Coral». Se trata de un pasaje lento que funciona como un anticlímax de la obra para concluir en una atmósfera de gran intensidad lírica. La línea melódica principal –en violonchelos y contrabajos– consiste en una serie de amplios saltos melódicos que le confieren una intensa expresividad. A su vez se despliega otra línea melódica descendente en los violines primeros y violas, duplicada por instrumentos de viento-madera a la doble octava, sobre un acorde pedal de *mi b* mayor. Los cuatro últimos compases contienen una nueva sonoridad pedal, que consiste en una superposición armónica de los acordes de *mi b* mayor y de *re* mayor-menor. A partir de esta superposición armónica los vibráfonos, las campanas budistas y el piano percuten cuatro acordes seguidos en *pianissimo*, dejando tras de sí un halo de sutiles resonancias.

EJEMPLO 3-55. *Concierto para piano y orquesta*, segundo movimiento (cc. 1-10). Piano solista.

Coral (♩ = 48-54)

EJEMPLO 3-56. *Lumen* (cc. 465-477). Reducción orquestal.

Adagio. Coral (♩ = 69-72)

Lentamente (♩ = 54)

CAPÍTULO 4

PRÁCTICAS HIPERESTÉTICAS EN LA MÚSICA ORQUESTAL

4.1 Prácticas de derivación musical

A lo largo de la historia de la música occidental se puede constatar una multiplicidad de formas en las que los compositores han reutilizado materiales musicales ajenos y propios para crear nuevas obras musicales. En el siglo XX, este tipo de procedimientos compositivos fue adquiriendo formas cada vez más complejas y sutiles en las que es posible encontrar interrelaciones no sólo de la música consigo misma, sino también con las artes y con la ciencia hasta el punto de convertirse en un recurso compositivo de gran importancia.

En la segunda mitad del siglo XX se empezó a utilizar en el campo de la teoría y de la crítica literaria el término «intertextualidad» para referirse a las relaciones que mantiene un texto con otros textos anteriores. Este concepto ha sido desarrollado ampliamente por una serie de teóricos en el ámbito literario del postestructuralismo¹, y se ha utilizado de una manera general para referirse «[...] al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos»². De una forma análoga, también se ha utilizado el mismo término aplicado a las otras artes, incluida la música, para estudiar este tipo de relaciones similares a las que se producen en la literatura. Al respecto, el compositor Tomás Marco ha señalado lo siguiente:

Los fenómenos intertextuales se dan también en música, pero lo hacen desde su propia óptica y además como un haz de posibilidades bastante diversas que no pueden obviar ciertas diferencias dentro de una dirección común. Eso viene no sólo de la distinta naturaleza del material con que la música trabaja, sino también de la manera en que la música se percibe, que es una manera muy distinta de la de las demás artes³.

No obstante, el estudio de la intertextualidad no agota la diversidad de fenómenos existentes que ponen en relación un texto con otros textos. A través de un extenso ensayo en el que desarrolló la teoría de la transtextualidad, titulado *Palimpsestes* (Paris, 1982), Gérard Genette abordaba un importante estudio acerca del tipo de relaciones que se producen cuando

¹ El término intertextualidad se atribuye a los teóricos franceses de la literatura Julia Kristeva y Roland Barthes, a partir de las teorías propuestas por Mijail Bajtin.

² ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. «Intertextualidad». En: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 6ª reimp., 2008, p. 570.

³ MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007, p. 79.

un texto se deriva de otro texto preexistente. En este trabajo, el teórico francés realizó una exhaustiva investigación acerca de los fenómenos que implican la transformación y la imitación de un texto, que en la literatura definía como hipertextualidad pero que en el ámbito de las artes denominaba como prácticas hiperestéticas:

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o *hiperestéticas*⁴.

Así pues, los procedimientos de derivación no pueden considerarse privilegio de un único arte, ya que existen en la literatura, la música y las artes plásticas y escénicas. No obstante, las prácticas de derivación en la música son múltiples y complejas y se requeriría asimismo de un estudio exhaustivo que permitiese clasificarlas. A título de ejemplos se pueden citar algunos de los procedimientos más frecuentemente utilizados: la variación, la glosa, la paráfrasis, la parodia, la transcripción –de la que derivan a su vez la reducción y la orquestación–, el arreglo, etc. A este respecto, Genette afirmaba lo siguiente:

En música, las posibilidades de transformación son mucho más vastas que en pintura, y desde luego que en literatura, a causa de la mucha mayor complejidad del discurso musical, que no está en absoluto sujeto, como el texto literario, a la famosa «linealidad» del significante verbal⁵.

En la música de García Abril se encuentran varios ejemplos de obras basadas en alguna práctica de derivación y transformación a partir de otros textos musicales. Antes de examinar las formas en las que el compositor ha empleado este tipo de procedimientos en su música orquestal, citamos a continuación otros ejemplos interesantes que muestran una diversidad de recursos de derivación empleados en algunas de sus obras.

Entre las piezas de cámara existe un ejemplo de derivación musical casi imperceptible que consiste en la utilización de un simple elemento interválico, que funciona como la célula generadora de los materiales de toda la obra. En el trío *Homenaje a Mompou* (1988)⁶, escrito para violín, violonchelo y piano, el compositor utilizó un elemento interválico que proviene del comienzo de una pieza para piano de Frederic Mompou (ejemplo 4-1), y que él mismo ha revelado como el punto de partida para su composición:

⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. del francés: Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989, p. 478.

⁵ *Ibid.*, p. 481.

⁶ Para consultar un análisis de esta obra véase: CHARLES SOLER, Agustín. *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la generación del 51*. Valencia, Rivera Editores, 2002, pp. 205-219.

En el momento que me dispuse a escribir mi Trío *Homenaje a Mompou* planteé la posibilidad de estructurar mi obra partiendo de un elemento constructivo del maestro y tomarlo como punto de arranque para iniciar mi propia trayectoria. Me decidí por una pequeña estructura interválica del inicio de la *Canción y danza n.º 6*, un intervalo de segunda que se convierte en germen y móvil que impulsa mi obra hacia un desarrollo camerístico⁷.

De esta manera García Abril utiliza solamente un intervalo, como único material preexistente de la pieza de Mompou, que se convierte en el elemento estructural de mayor importancia en el desarrollo de la obra. En el ejemplo 4-2 se muestra el comienzo del trío donde se puede observar el motivo de segunda descendente –transportado del original– que el violín toca de manera continuada durante los primeros compases de la pieza.

La utilización de este tipo de procedimientos compositivos, a partir de un material preexistente y de pequeños motivos que se toman en préstamo de otros autores, se ha vuelto más frecuente en algunas obras compuestas a partir del año 2000. Para la composición de las *Dos piezas griegas* para piano (2001), el compositor utilizó «[...] dos células de dos canciones de amor del cancionero popular griego»⁸. De forma similar en la obra para órgano titulada *Escala peregrina* (2005), García Abril también recurrió a elementos extraídos de dos temas populares del *Cancionero leonés* como punto de partida para su composición.

En las *Variaciones líricas* para piano (2008), el compositor utilizó de nuevo un planteamiento similar. En este caso las distintas variaciones que integran la obra están compuestas sobre un diseño melódico que proviene de la zarzuela *La montería* de Jacinto Guerrero. A partir de este motivo de seis notas⁹, extraído de un número del primer acto «Si loco de pasión...» que se muestra en el ejemplo 4-3, el compositor realiza seis extensas variaciones donde el procedimiento de derivación trasciende las técnicas tradicionales de la «forma de variación» por medio de un gran desarrollo pianístico. En el ejemplo 4-4 se ofrece el comienzo de la primera variación en el que se puede observar el motivo original, extraído de la zarzuela, y las transformaciones que se suceden a continuación.

Las obras anteriores ejemplifican algunas formas sutiles del proceso de reelaboración llevado a cabo por el compositor, a partir de diferentes motivos melódicos de otros autores. La presencia efectiva de estos elementos melódicos es mínima, casi como una evocación de los materiales ajenos; en cambio se produce una transformación máxima a partir de la derivación melódica e interválica de dichos materiales.

⁷ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 09.08.1988.

⁸ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 26.04.2001.

⁹ En la edición de la partitura aparece indicado como «*Variaciones líricas* sobre cinco notas de *La montería* de Guerrero», lo que hace referencia evidentemente a cinco alturas diferentes.

EJEMPLO 4-1. Frederic Mompou: *Canción y danza n° 6* para piano (1943).

(♩ = 66) *cantabile espressivo*

EJEMPLO 4-2. *Homenaje a Mompou* (cc. 1-6).

♩ = 92
sord.
pp

EJEMPLO 4-3. Motivo de seis notas de *La montería* (1922) de Jacinto Guerrero.

EJEMPLO 4-4. *Variaciones líricas*, «Variación I» (cc. 1-12).

Moderato flexible ♩ = 72-80

5

10

4.2 La intertextualidad

Para el estudio de la intertextualidad en la música de García Abril nos hemos ceñido a una definición restrictiva, expuesta por Gérard Genette como «[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro»¹⁰, donde señala la cita, el plagio y la alusión como algunas de las formas en que se manifiesta esta práctica literaria. En un contexto análogo, la «cita musical» de materiales temáticos pertenecientes a otros autores, o incluso de materiales propios de obras anteriores, puede considerarse como uno de los procedimientos de intertextualidad más explícitos utilizados por los compositores. En un interesante artículo que trata esta cuestión, el musicólogo Yvan Nommick ha señalado que:

A lo largo del siglo XX, esta «actividad citatoria» se ha desarrollado considerablemente, ha tomado formas cada vez más variadas y sutiles, y se ha extendido en el tiempo y el espacio, tomando sus materiales tanto en la tradición europea –remontándose hasta la Antigüedad griega– como en las músicas extraoccidentales e incluso en la naturaleza¹¹.

Antes de abordar el aspecto más concreto de la cita musical, se examinan dos ejemplos que muestran la utilización de elementos extramusicales en las obras concertantes de García Abril como variantes del procedimiento intertextual. En ambos casos se trata de la incorporación de elementos literarios en la partitura, que entran en juego con el material musical interactuando de una forma sutil y condicionando su propio contenido.

En los *Nocturnos de la Antequeruela* para piano y orquesta de cuerda (1996, rev. 2011), cada una de las nueve secciones que integran la obra contiene un título que el compositor ha denominado como «apuntes poéticos» y que funcionan como marco contextual para estos pasajes. En la última sección de la obra, titulada «Caminos de la luz», García Abril introduce en la partitura un texto proveniente del antiguo *Cancionero musical de Palacio*: «Al alba venid, buen amigo, al alba venid», como puede observarse en el ejemplo 4-5. De esta manera los versos de este poema quedan integrados de forma inherente a este pasaje musical, sin una intención programática, con la finalidad de transmitir una idea poética:

Nada tienen los *Nocturnos de la Antequeruela* de música programática, entendido desde un concepto tradicional, pero algo o, tal vez, mucho de narración de un recorrido emocional y espiritual entendido desde mi propia visión y sentimiento del nocturno¹².

¹⁰ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, p. 10.

¹¹ NOMMICK, Yvan. «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX». En: *Revista de Musicología*. Madrid, SEdeM, vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 799-800.

¹² Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 23.08.1996.

EJEMPLO 4-5. *Nocturnos de la Antequeruela* (c. 674).

Al alba venid, buen amigo, al alba venid.

pp

mf e intenso

EJEMPLO 4-6. *Concierto de las Tierras Altas* (cc. 413-437). Violonchelo solista.

lento y declamado

Con - mi - go vais, cam - pos de So - ria, tar - des tran - qui - las, mon - tes de vi - o - le - ta, a - la - me - das del rí - o, ver - de sue - ño del sue - lo gris y de la par - da tie - rra, a - gria me - lan - co - lí - a de la ciu - dad de - cré - pi - ta. Meha - béis lle - ga - do al al - ma.

f

animando

gliss.

El concierto para piano *Nocturnos de la Antequeruela* está dedicado a Manuel de Falla, en el cincuenta aniversario de su muerte, y contiene algunas referencias implícitas a la obra del compositor gaditano. El propio título de la obra contiene una alusión a *Noches en los jardines de España*, a través de una evocación musical del nocturno sugerida en este caso por la contemplación de las constelaciones. Por otra parte, el contenido narrativo del concierto coincide, de alguna manera, con una situación temporal similar a la del argumento del *Amor brujo* de Falla. Ambos se desarrollan durante el transcurso de la noche y finalizan al surgir la luz del día, como un símbolo del amor y de la vida. Así, en el ballet de Falla en la última escena, «Las campanas del amanecer», la voz canta: «¡Ya está despuntando el día! ¡Cantad, campanas, cantad! ¡Que vuelve la gloria mía!». De manera similar, en la obra de García Abril los versos introducidos en la partitura claman al amor a la llegada del alba.

El *Concierto de las Tierras Altas* para violonchelo y orquesta (1999) contiene otro ejemplo interesante de intertextualidad, que consiste también en la inserción de un texto literario, incorporado en este caso dentro del mismo material musical. Hacia el final de la obra se encuentra un pasaje del violonchelo solista, en el que el instrumento canta sin palabras una melodía que nace a partir del texto de un poema de Antonio Machado (ejemplo 4-6). De esta manera, los versos extraídos del poema *Campos de Soria* quedan integrados en la parte del violonchelo como una forma de cántico donde la palabra resulta inaudible. El propio compositor ha establecido en esta obra una analogía entre la voz y el instrumento solista:

El violonchelo en su enorme amplitud de ámbito y su personal voz se identifica, perfectamente, con las voces humanas, expresando, desde las profundas, amplias y nobles voces de los bajos cantantes, hasta los bellos, sensibles e intensos sonidos, llenos de pastosidad y dulzura, de las voces agudas de sopranos. Podríamos decir que habita en su canto, la esencia y el espíritu de la voz humana¹³.

El segundo movimiento del *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras (2003), constituye un ejemplo fehaciente de la utilización de la intertextualidad musical. El propio título, «A partir de un canto popular malagueño», describe la intención y el procedimiento utilizado por el compositor, que toma como punto de partida la melodía de una canción de cuna del *Cancionero musical popular español* de Pedrell (ejemplo 4-7). En este caso la melodía original no se cita literalmente ya que se encuentra transformada y fragmentada, utilizando técnicas como la glosa y la paráfrasis –por medio de la variación– e interpolando comentarios entre las frases de la melodía original.

¹³ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno, el día 09.09.2000.

EJEMPLO 4-7. *Nana de Málaga*. Melodía principal de la versión armonizada¹⁴.

Duer - me ni - ño chi - qui - to duer - me mi al - ma

duér - me - te lu - ce - ri - to de la ma - ña - na.

EJEMPLO 4-8. *Concierto de Gibralfaro*, «A partir de un canto popular malagueño» (cc. 14-24). Guitarra I.

mp

EJEMPLO 4-9. *Concierto de Gibralfaro*, «A partir de un canto popular malagueño» (cc. 123-133). Reducción orquestal.

Più mosso ♩ = 88-96

¹⁴

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Barcelona, Boileau, vol. 1, 3ª ed., 1958, p. 3.

A lo largo de este movimiento la melodía de la canción reaparece varias veces en las guitarras a través de diversas transformaciones, incluida la transposición, adquiriendo una función estructural. En el ejemplo 4-8 se puede observar una presentación de la nana en forma de glosa en la Guitarra I (señalada en corchetes), así como los comentarios que se intercalan entre los fragmentos de la melodía principal. En el ejemplo 4-9 se muestra el único pasaje del movimiento donde el canto popular se encuentra asignado a la orquesta. La melodía se presenta como un cántico solemne en los violines y las violas, en una disposición a la octava, en un pasaje que funciona a la vez como clímax de la segunda parte del movimiento.

En las obras orquestales de García Abril se pueden encontrar algunos ejemplos de citas musicales que pertenecen a obras anteriores. Cabe señalar que la inclusión de estas autocitas literales se produce sólo de forma esporádica, y que ha sido posible identificarlas a través de un análisis comparativo de las obras del compositor. Esta forma de citación musical consiste casi siempre en la reutilización de pequeños motivos que se pueden reconocer con cierta facilidad, por lo que también podrían considerarse simplemente como motivos recurrentes. Pero por el hecho de tratarse de motivos escritos de forma idéntica o muy similar en obras distintas, admiten la posibilidad de ser considerados como autocitas.

En la penúltima sección de *Hemeroscopium* (1972, rev. 1995) se encuentra un pasaje de la cuerda que incluye un motivo basado en un solo intervalo de cuarta en los violines primeros (ejemplo 4-10). Este breve motivo se vuelve a encontrar en forma de cita en la segunda sección de *Cantos de pleamar* (1993), asignado también a los violines primeros, funcionando esta vez como uno de los motivos más significativos y prominentes de esta obra escrita para instrumentos de cuerda (ejemplo 4-11).

En el ejemplo 4-12 se muestra otro motivo que procede también de *Hemeroscopium* y que reaparece en forma de cita en otras obras orquestales. El motivo original consiste en una figura ascendente de cinco notas seguida de una nota de reposo, formando una combinación de anacrusa-acento. Este motivo se produce de manera casi fortuita, como conclusión de una frase asignada a la cuerda, sin comportar mayor trascendencia en la obra. No obstante, un motivo idéntico adquiere gran importancia en *Celibidachiana* (1982), reapareciendo en varias secciones de la obra. En el ejemplo se puede observar que se trata del mismo motivo transportado: en A y B lo tocan los violines y tres trompetas; mientras que en C se encuentra orquestado en violines, violas, cuatro trompas, tres trompetas, dos oboes, flautín y piano. En D se muestra un fragmento de *El Mar de las Calmas* (2000) donde reaparece el mismo motivo, pero modificado interválicamente. A pesar de estas variaciones interválicas se trata de un mismo gesto musical que puede reconocerse también como una autocita.

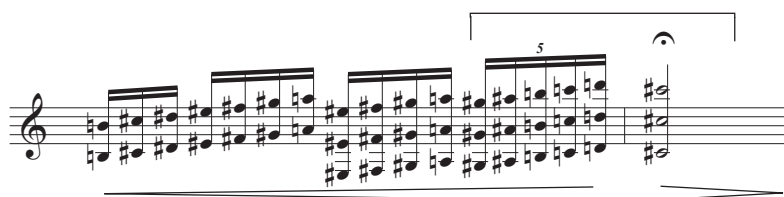
EJEMPLO 4-10. *Hemeroscopium* (cc. 547-549). Violines I.



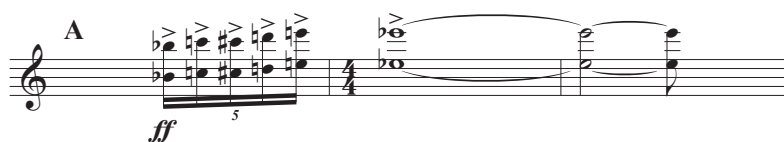
EJEMPLO 4-11. *Cantos de pleamar* (cc. 107-111). Violines I.



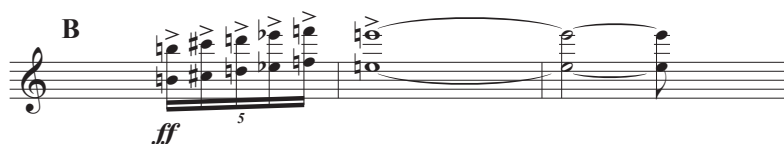
EJEMPLO 4-12. Citas de un motivo de *Hemeroscopium*.



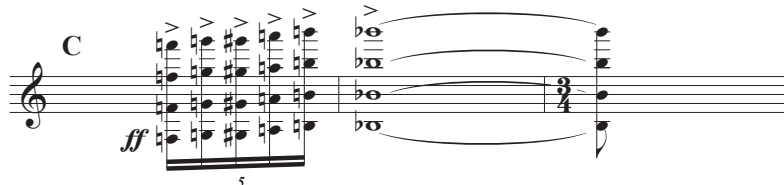
Hemeroscopium (cc. 263-264)



Celibidachiana (cc. 186-188)



Celibidachiana (cc. 374-376)



Celibidachiana (cc. 392-394)



El Mar de las Calmas (cc. 468-471)

4.3 Música sobre música

El conjunto de procedimientos de derivación y transformación conocido como «música sobre música», ha adquirido en una época reciente un auge importante integrado dentro del pensamiento postmoderno. Como ha señalado Tomás Marco, se trata de un término o etiqueta «[...] que no ha dejado de tener cierta aceptación y un empleo bastante profuso, aunque no sea muy claro ni concreto, y aunque pueda englobar fenómenos que no son de ahora sino de la propia esencia histórica de la música»¹⁵. Este concepto comprende una serie de procedimientos heterogéneos de derivación, que en la terminología anglosajona se denomina de forma general como *musical borrowing*. Así pues, el fenómeno de música sobre música consiste en una práctica creativa de derivación que implica cierta complejidad en sus procedimientos y en las posibilidades que ofrece, partiendo siempre de otros textos que interactúan de forma transversal integrados en una obra musical nueva. Dentro de la producción orquestal de García Abril existen dos obras que ejemplifican de forma significativa este tipo de composiciones, y que examinamos a continuación.

4.3.1 *Homenaje a Sor, para guitarra y orquesta* (1978)

La composición del *Homenaje a Sor* representa una de las primeras obras en las que García Abril mira hacia la música del pasado, con la intención de realizar un homenaje a un compositor español. Se trata de una obra breve en cuatro movimientos, escrita para guitarra y orquesta con motivo del bicentenario del nacimiento de Fernando Sor¹⁶, aunque su estreno se produjo quince años después de su composición¹⁷. Basándose en un material musical preexistente de Sor, el compositor escribió una obra autónoma en la que destaca la interrelación producida entre el texto original y elementos musicales nuevos.

En esta obra el procedimiento de derivación se aplica de forma literal, ya que consiste en una composición orquestal superpuesta a otra música prestada del siglo XIX. García Abril se ajusta estrictamente a la estructura armónica del material original, creando una obra en la que interactúan, en dos niveles simultáneos, músicas compuestas en épocas diferentes. No obstante, el resultado sonoro es el de una recomposición sobre la base de materiales antiguos, a través de una orquestación estilizada de características neoclásicas.

¹⁵ MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*, p. 80.

¹⁶ El compositor y guitarrista Fernando Sor Montadas nació en Barcelona el 13 de febrero de 1778, y murió en París el 10 de julio de 1839.

¹⁷ Su estreno tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, con motivo de un concierto monográfico por el 60 aniversario de García Abril, el 21.05.1993. Fue interpretado por el guitarrista Gabriel Estarellas y la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección del propio compositor. Existe un CD con la grabación en directo de ese concierto.

EJEMPLO 4-13. *Homenaje a Sor, «Estudio en mi menor». Reducción orquestal.*

a (cc. 1-8)

Moderato

Guit.

p

a' (cc. 17-24)

a tempo

Guit.

p

allarg.

a'' (cc. 33-40)

a tempo

Guit.

mf

ritardando

EJEMPLO 4-14. *Homenaje a Sor, «Estudio en mi menor». Reducción orquestal.*

b (cc. 9-16)

allarg.

Guit.

El *Homenaje a Sor* no fue concebido a la manera de un concierto, ya que está basado en cuatro estudios para guitarra sobre los que García Abril ha construido un interesante tejido orquestal¹⁸. Para su composición tomó como punto de partida cuatro piezas breves de Fernando Sor: del opus 35 los *Ejercicios* nº 18 en *mi* menor, nº 22 en *si* menor, nº 9 en *la* mayor; y del opus 29 el *Estudio* nº 13 en *si b* mayor¹⁹.

Los cuatro estudios seleccionados por García Abril presentan una estructura simétrica en la construcción de sus frases, y se distinguen por carecer de una línea melódica convencional manteniendo un mismo ritmo de forma constante. El lenguaje armónico de estas piezas para guitarra resulta bastante sencillo en su concepción, al prescindir de modulaciones y de sonoridades disonantes. Por otra parte, las partituras originales no contienen indicaciones agógicas, dinámicas y expresivas, ya que Sor se limitó a indicar sólo al comienzo de cada pieza su propio *tempo* y carácter. Esta ausencia de signos agógicos y expresivos ha permitido a García Abril enfatizar los puntos cadenciales y de articulación, a través de las indicaciones de *allargando* y *a tempo* incluidas en la partitura orquestal.

García Abril decidió mantener la estructura original de las cuatro piezas respetando íntegramente el texto original de Sor. La armonía que despliega la guitarra en forma de arpeggios, ha sido reforzada a través de la orquestación. A partir de esta estructura rítmico-armónica, el compositor superpone al material original una línea melódica principal –que asume el primer plano orquestal– desplazando la parte de la guitarra a un segundo término, mientras que el plano de fondo corresponde al acompañamiento orquestal. La plantilla instrumental utilizada por el compositor es reducida, y está integrada por una flauta, un oboe, un clarinete, dos fagotes, dos trompas y cuerda. La elección de esta plantilla evidencia la intención de realizar un tipo de orquestación estilística adaptada al material original.

Así pues, partiendo de la estructura armónica de cada una de las piezas para guitarra, García Abril realiza un entramado melódico y contrapuntístico en una especie de diálogo permanente con el texto original. A través de las cuatro piezas se pueden observar distintas formas de orquestación sobre materiales similares, siguiendo a su vez un orden progresivo de menor a mayor complejidad. El propio planteamiento creativo que García Abril propone a través de esta obra, supone un interesante modelo de composición basado en la utilización de un material preexistente. Desde esta perspectiva se podría considerar como una obra musical que contiene, en sí misma, un tratado práctico de composición y de orquestación.

¹⁸ La partitura del *Homenaje a Sor* permanece inédita en la actualidad. Para su estudio hemos recurrido a una fotocopia del manuscrito autógrafo original.

¹⁹ Los *Douze études opus 29* (1827) y los *Vingt-quatre exercices très faciles opus 35* (1828) fueron publicados en París, ciudad en la que residía Fernando Sor.

EJEMPLO 4-15. *Homenaje a Sor, «Estudio en si menor»* (cc. 1-6). Reducción orquestal.

Allegretto

cl.
p e cant.

Guit.
p

pp

EJEMPLO 4-16. *Homenaje a Sor, «Estudio en si menor»* (cc. 25-32). Reducción orquestal.

a tempo

fl.
ob.
tpas.
fg.

*meno mosso e libero
como una cadencia*

cl.
cant.

Guit.

ritardando

pp

En la primera pieza destaca un desarrollo contrapuntístico asignado a la sección de instrumentos de cuerda. La segunda presenta una textura más homofónica en la que sobresalen algunos pasajes del clarinete. La tercera contiene un color orquestal más rico y contrastante, al presentar en cada frase –de cuatro compases– diferentes combinaciones instrumentales. La última pieza contiene una técnica compositiva y orquestal más elaborada, donde destaca sobre todo el aspecto tímbrico instrumental²⁰. A continuación ofrecemos un análisis resumido de los cuatro estudios que integran la obra.

Estudio en mi menor (Moderato)

La primera de las piezas es la más breve de la colección y también la que presenta una mayor simplicidad en todos sus aspectos. Tiene una estructura bipartita, pero está basada en la alternancia de dos ideas temáticas que se suceden con algunas transformaciones a lo largo de la pieza, dando lugar al siguiente esquema: a b a' b' a''. Estas dos ideas se estructuran de forma simétrica en frases de ocho compases, presentando una textura orquestal contrastante: la primera es contrapuntística (a), mientras que la segunda es homofónica (b).

En el ejemplo 4-13 se muestran las tres frases –no sucesivas– que contienen la primera idea temática, donde la textura contrapuntística se va incrementando en densidad rítmica y melódica sobre un material muy similar en la guitarra. En el siguiente ejemplo 4-14 se puede observar que la segunda idea temática presenta una textura más homofónica, con una línea melódica principal asignada a los violines primeros. En esta pieza predomina el color instrumental de la cuerda y el mayor interés de la escritura reside en un progresivo desarrollo contrapuntístico. El papel que desempeñan las maderas en esta pieza es mínimo, ya que el compositor las utiliza solamente para reforzar la armonía en ciertos momentos.

Estudio en si menor (Allegretto)

La segunda pieza tiene una estructura tripartita simétrica, donde las distintas secciones se encuentran delimitadas por la línea melódica principal. La partitura original de Sor contiene una línea melódica en la voz superior de la guitarra escrita en ritmo troqueo (larga-breve), que funciona como un contrapunto de la melodía principal en los instrumentos de la orquesta. La textura predominante de la pieza es la de melodía con acompañamiento, en la que el clarinete adquiere un mayor relieve.

²⁰ Al consultar el manuscrito de la obra hemos comprobado que el orden correspondiente entre la segunda y la tercera pieza está invertido. Es decir, que el «*Estudio en la mayor*» figuraba originalmente como la segunda pieza del ciclo, mientras que el «*Estudio en si menor*» figuraba como la tercera pieza.

EJEMPLO 4-17. *Homenaje a Sor*, «Estudio en la mayor» (cc. 37-40). Reducción orquestal.

Cl.

Guit.

4 Vc.

EJEMPLO 4-18. *Homenaje a Sor*, «Estudio en la mayor» (cc. 41-48).

La pieza se inicia con un pasaje en el que la melodía principal –escrita en estilo de canción– se encuentra asignada al clarinete, sobre un acompañamiento de la cuerda (ejemplo 4-15). A continuación se produce otro pasaje en el oboe basado en un diseño melódico similar. En la sección central de la pieza destaca la inserción de un breve pasaje de *tutti* orquestal (cc. 25-28), que conduce a un nuevo pasaje del clarinete escrito en forma de *cadenza* (cc. 28-32), como se puede observar en el ejemplo 4-16. En la tercera sección reaparece la línea melódica del comienzo, a modo de recapitulación temática, pero esta vez escrita en los violines primeros (cc. 33-40). El final de la pieza se distingue por un *tutti* orquestal que conduce hasta un punto climático (c. 44), para concluir tranquilamente con un pasaje breve del clarinete y finalmente del fagot.

Estudio en la mayor (Moderato)

La tercera pieza presenta una estructura tripartita muy semejante a la anterior. En la partitura original de Sor la pieza está escrita en compás binario (2/2), pero García Abril lo transformó en un compás de 4/4 con la indicación de *Moderato*. En la pieza predomina una escritura homofónica –de melodía con acompañamiento–, sin embargo contiene una mayor variedad de texturas orquestales. Como estrategia creativa se puede identificar a lo largo de la pieza una planificación tímbrica claramente definida, donde los instrumentos de viento-madera adquieren una mayor relevancia. El compositor estableció una disposición en la que cada cuatro compases se produce una nueva combinación orquestal asignada a la línea melódica y al acompañamiento, lo que le confiere a la pieza una mayor riqueza tímbrica proporcionada por la variedad de colores instrumentales.

La pieza se inicia con un pasaje del oboe con acompañamiento de la cuerda, que da paso a una frase repartida entre el clarinete y la flauta, esta vez con el acompañamiento de los dos fagotes y las dos trompas sosteniendo la armonía. La siguiente frase es una variante de la primera, pero la línea melódica principal está asignada a los violines primeros, sobre la que se añade una línea melódica secundaria en la trompa. Esta frase da paso a una breve secuencia imitativa entre el oboe, la flauta y el clarinete. La sección central comienza con un pasaje del fagot en su registro agudo, seguido de otro pasaje en el que la flauta presenta la línea melódica principal. En la tercera sección de la pieza reaparece la melodía del comienzo como recapitulación temática, esta vez en los violines primeros, que conduce a un pasaje del clarinete acompañado por cuatro violonchelos (ejemplo 4-17). La frase final contiene un solo de flauta con el acompañamiento de los violines en su registro agudo, y concluye con un breve *tutti* orquestal como se puede observar en el ejemplo 4-18.

EJEMPLO 4-19. *Homenaje a Sor, «Estudio en si b mayor»* (cc. 21-24).

meno mosso

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *pp*

Tpa. *pp*

Guit.

Vn. I *pp*

Vn. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

EJEMPLO 4-20. *Homenaje a Sor, «Estudio en si b mayor»* (cc. 53-58).

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Guit.

Vn. I *diminuendo*

Vn. II *diminuendo*

Vla. *diminuendo*

Vc. *diminuendo*

Cb. *diminuendo*

Estudio en si b mayor (Andante lento)

La última pieza de este ciclo presenta una técnica compositiva y orquestal más elaborada que las anteriores. Tiene una estructura tripartita, pero la proporción entre las distintas secciones es asimétrica. En la partitura original de Sor, este *Estudio* para guitarra está escrito con ritmo de seisillos en compás binario (2/4), sin embargo García Abril lo ha modificado transformándolo en ritmo de tresillos y en un compás de 4/4. Esta ampliación métrica ha permitido al compositor desarrollar una escritura rítmica más elaborada y una orquestación de mayor densidad.

La pieza se inicia con un amplio pasaje en el que predomina la cuerda, y en el que los violines primeros exponen la línea melódica principal (cc. 1-20). La sección central presenta una textura contrastante que destaca especialmente por el diálogo establecido entre las maderas (flauta, oboe y clarinete), por medio de una línea melódica muy ornamentada que asume el primer plano de la textura orquestal (ejemplo 4-19). En la tercera sección de la pieza, la más extensa, reaparece la línea melódica del comienzo en forma de recapitulación temática (cc. 29-32), que es seguida de un importante desarrollo orquestal (cc. 33-40). A continuación sigue una frase escrita para las dos trompas y el oboe sobre una nota pedal de *si b* en el registro grave (cc. 41-48). En la frase conclusiva la textura orquestal se vuelve más densa, con una línea melódica duplicada a la octava en los violines (cc. 49-58). En el ejemplo 4-20 se muestra el *tutti* orquestal de la frase conclusiva, que se desvanece progresivamente en las maderas y después en la cuerda hasta su culminación.

4.3.2 Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla, para violonchelo y orquesta (2015, rev. 2017)

En esta obra concertante, escrita para violonchelo y orquesta, el procedimiento de derivación a partir de un ciclo de canciones compuesto para voz y piano entraña cierta complejidad. La obra representa un caso singular del fenómeno «música sobre música» que es inherente a la propia fuente en la que está basada, ya que la misma partitura de Manuel de Falla se ha configurado mediante un proceso de derivación a partir de una recopilación de textos musicales de origen popular. Utilizando diversas técnicas que incluyen la transcripción, la adaptación y la paráfrasis, estas variaciones instrumentales se desarrollan a través de un diálogo continuo producido por la interacción con la obra de Falla, que ha sido orquestada y reelaborada dentro de un nuevo contexto musical. En este sentido, el proceso de transcripción y adaptación orquestal realizado a partir de las siete canciones del ciclo, puede considerarse como una operación altamente creativa.

TABLA 4-1. Estructura de *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla*.

Preludio	1 – 37	Siempre con libertad [violonchelo solo]
Sección 1	38 – 118	Allegro vivace [El paño moruno]
	119 – 135	Poco più mosso [Interludio]
Sección 2	136 – 206	Allegro spiritoso [Seguidilla murciana]
	207 – 243	Andante [Interludio]
Sección 3	244 – 282	Andante tranquilo [Asturiana]
	283 – 321	Allegretto [Interludio]
Sección 4	322 – 465	Allegro [Jota]
	466 – 492	Allegro [Interludio]
Sección 5	493 – 515	Calmo e sostenuto [Nana]
	516 – 532	Serenamente [Interludio]
Sección 6	533 – 560	Allegretto [Canción]
	561 – 613	Tranquilo, como una cadencia [Interludio]
Sección 7	614 – 708	Vivo [Polo]
	709 – 719	Andante [Postludio]

EJEMPLO 4-21. *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla* (cc. 1-26).

Siempre con libertad ♩ = 56-63

poco accel. *a tempo*

p *mf*

A tempo ♩ = 60-69

poco allarg.

p

Poco più mosso

p

Poco più

f *allarg.*

p

Serenamente ♩ = 92-96

Tempo I

f *pp*

Manuel de Falla compuso en 1914 las *Siete canciones populares españolas* mientras residía en París. Como consecuencia del desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial, regresó a España ese mismo año para establecerse en Madrid. El estreno de las canciones tuvo lugar el 15 de enero de 1915 en el Ateneo de Madrid, en el marco de un homenaje conjunto que la Sección de Música de esta asociación cultural ofreció a los compositores Manuel de Falla y Joaquín Turina. La soprano Luisa Vela, acompañada al piano por el propio Falla, fue la encargada del estreno de esta obra que ha sido fundamental para el desarrollo de la canción española de concierto en el siglo XX.

Las canciones de Manuel de Falla fueron publicadas en París en 1922, y a partir de la edición original escrita para voz y piano se han realizado varias transcripciones de la obra. Entre las más destacadas se encuentran las dos versiones instrumentales, autorizadas por el propio Falla, publicadas bajo el título de *Suite popular española*. La suite contiene seis canciones del ciclo que han sido adaptadas para violín –por Paul Kochanski– y para violonchelo –por Maurice Maréchal– con acompañamiento de piano. En el ámbito sinfónico hay que destacar las transcripciones para voz y orquesta realizadas por los compositores Ernesto Halffter en 1938 y Luciano Berio²¹ en 1978.

Un siglo después del estreno de las canciones en el Ateneo madrileño, García Abril ha realizado una nueva e interesante reelaboración del ciclo completo adaptado esta vez en forma de concierto para violonchelo y orquesta. *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla* fue compuesta en 2015 y está dedicada al violonchelista noruego Truls Mørk, quien fue el encargado de su estreno en la primavera del año siguiente en el país escandinavo²². Después del estreno de la obra el compositor realizó dos revisiones de la partitura, completando la versión definitiva en octubre de 2017.

La obra está concebida en un único y extenso movimiento, de la misma forma que el *Concierto de las Tierras Altas* compuesto también para violonchelo y orquesta en 1999. Las canciones del ciclo se suceden en esta obra siguiendo el mismo orden que en la partitura original, pero con la interpolación añadida de glosas y comentarios orquestales que se derivan del propio material de las canciones e incorporando también elementos nuevos. La plantilla orquestal utilizada por García Abril es con maderas a dos, dos trompas, percusión, arpa, piano y cuerda. En la sección de percusión destaca la utilización del xilófono, el vibráfono y la marimba, que en varios pasajes del concierto tocan en bloque junto con el piano y el arpa.

²¹ A este respecto cabe señalar que el compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) fue uno de los compositores que más se interesó en la práctica de la composición de «música sobre música».

²² Su estreno tuvo lugar en Oslo por el violonchelista Truls Mørk y la Orquesta de la Radio Noruega, bajo la dirección de Miguel Harth-Bedoya, el 07.04.2016.

EJEMPLO 4-22. *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla* (cc. 57-62).

poco rit. *a tempo*

60

Fl. I *p* 3 *f*

Fl. II *p* 3 *f*

Ob. I *p* 3 *f*

Cor. ing. *p* 3 *f*

Cl. I *f* *mp*

Cl. bajo *p*

Fg. I *f*

Contrafg. *f*

Tpa. I-II *f*

Xil. *p* 3 *f*

Perc. *f*

Bombo

Timbal *p* *f*

Piano *f*

Arpa *Sib* gliss. *f* *mp*

Vc. solo *poco rit.* *a tempo* *mf*

Vln. I *unis.* *div.* *f* *p*

Vln. II *3* *div.* *f* *unis.* *p*

Vla. *3* *div.* *f* *unis.* *p*

Vc. *unis. pizz.* *div. arco* *f* *unis.* *p*

Cb. *pizz.* *f* *p*

Con la finalidad de esquematizar la estructura compleja que presenta esta obra, la hemos dividido en un preludio –escrito para violonchelo solo– y siete secciones que se corresponden con cada una de las canciones de Falla. A su vez, las distintas secciones de la obra se encuentran enlazadas a través de pasajes más libres que funcionan como transiciones, y que de manera genérica denominamos interludios. En la tabla 4-1 se ofrece un resumen de la estructura de este concierto para violonchelo, que en la forma de articular el discurso sigue una trayectoria lineal en su desarrollo, a través de las siete canciones.

La obra se inicia con un preludio que consiste en un pasaje para el violonchelo solo escrito en forma de *cadenza*. El preludio contiene una cita del tema de la «Nana» (cc. 23-25) que funciona como una prolepsis narrativa, anticipando la melodía de esa canción (ejemplo 4-21). Esta introducción enlaza con la primera sección, que comienza con la entrada de la orquesta en el *Allegro vivace* de «El paño moruno». La melodía principal de la canción la toca el violonchelo en su registro agudo en las dos estrofas, manteniendo la misma tesitura de la voz que en la partitura original (ejemplo 4-22). El acompañamiento que imita el sonido del rasgueo de la guitarra, se encuentra orquestado a través de notas *staccato* y de rápidas figuraciones de arpeggios en el arpa, el piano y la cuerda. El interludio que le sigue funciona como una extensión, manteniendo el mismo ritmo ternario de la canción anterior.

En la segunda sección, el ritmo repetitivo de tresillos del acompañamiento de la «Seguidilla murciana» presenta una interesante textura orquestal formada por la cuerda y el sonido percutido del piano, xilófono, vibráfono, marimba y arpa, como puede observarse en el ejemplo 4-23. En la primera estrofa de la canción el violonchelo toca la melodía principal en su registro medio (c. 138), pero en la segunda estrofa la melodía se encuentra asignada a las maderas –una flauta y un oboe– duplicadas a la octava (c. 170), hasta que el violonchelo solista retoma nuevamente la melodía principal (c. 190). En el segundo interludio, escrito en un *tempo* más lento, predomina la sonoridad de la cuerda con algunos pasajes del clarinete que destacan como melodía secundaria dentro de la textura.

La tercera sección comienza en el *tempo* más apacible de la canción «Asturiana». En esta sección destaca en primer término la expresividad propia de esta melodía, y en el plano de fondo las notas pedales y el *ostinato* rítmico asignados principalmente al piano y al arpa. En la primera estrofa la melodía principal la toca el violonchelo en su registro medio (c. 252), mientras que en la segunda estrofa los violines duplicados a la octava asumen el primer plano melódico (c. 265), hasta llegar a la *coda* de la canción donde el violonchelo retoma la melodía principal. El tercer interludio presenta como contraste un carácter más rítmico y una mayor variedad de texturas con la incorporación de elementos nuevos.

EJEMPLO 4-23. *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla* (cc. 136-141).

Allegro spiritoso ♩ = 126-132 140

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Cor. ing.

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tpa. I-II

Vibráfono

Xil.

Marimba

Perc.

Piano

Arpa

Vc. solo

Vln. I solo 3

Vln. II solo 3

Vla. solo 2

Vc. solo 2

Cb.

dejar sonar

mf e cant. cresc.

pp

f

p

cresc.

pp cresc.

f

p

mf

mp

pizz.

arco

f

p

cresc.

div.

pizz.

f

p

cresc.

div.

pizz.

f

p

cresc.

La cuarta sección de la obra, que se corresponde con la canción central del ciclo, presenta una orquestación más colorida. El carácter y el ritmo de baile de la «Jota», así como el refinado tratamiento de la dinámica de la partitura original –reflejada e intensificada en la orquestación–, convierten a esta sección en uno de los pasajes más brillantes y de mayor riqueza de color instrumental del concierto. Después del pasaje inicial de la canción con ritmo de danza, que consiste en un *crescendo* progresivo, el violonchelo toca la melodía de la copla en su registro medio, emulando la tesitura de la voz de barítono (c. 354). Tras la repetición variada de la danza orquestal reaparece la melodía de la copla tocada esta vez por el violonchelo en su registro agudo, en una tesitura idéntica que en la partitura vocal, proporcionando al pasaje una mayor intensidad debido a la sonoridad resultante producida en la primera cuerda (c. 412). El cuarto interludio comienza con un breve pasaje orquestal que da paso a otro del violonchelo solista con el acompañamiento de la cuerda.

La quinta sección comienza con el acompañamiento de la «Nana» escrito en *tempo* lento. Se trata de una canción de cuna andaluza que contiene la melodía más expresiva y delicada del ciclo. El violonchelo solista toca la melodía de la primera estrofa en su registro medio, mientras que en la segunda estrofa lo hace en su registro agudo (c. 505) como puede observarse en el ejemplo 4-24. El sutil acompañamiento está basado en un *ostinato* melódico-rítmico en forma de canon con una nota pedal en el registro grave, y se encuentra orquestado en la cuerda, el piano y el arpa, con algunas duplicaciones de los clarinetes y las flautas. El breve interludio que le sigue comienza con un *tutti* orquestal escrito en el estilo de un cántico, continuando con un pasaje más tranquilo del violonchelo solista.

La sexta sección se inicia con los dos compases introductorios de «Canción». La melodía, también de origen andaluz, está asignada en la primera estrofa a una flauta con duplicaciones parciales del oboe. En la segunda estrofa la melodía principal comienza en el violonchelo en su registro agudo (c. 550), pero se escucha de manera fragmentada al transferirse nuevamente a las maderas –flauta y oboe– duplicadas a la octava. El sexto interludio, más extenso que los anteriores, presenta nuevos elementos donde destacan varios pasajes de escritura virtuosística en el violonchelo solista.

En la última sección del concierto se cierra el ciclo de canciones a través del rítmico y enérgico «Polo», que contiene un acompañamiento que imita de nuevo el sonido de la guitarra. La melodía principal de la canción, con su diseño característico del *cante jondo*, la toca el violonchelo en su registro agudo, tanto en la primera estrofa (c. 645) como en la segunda estrofa (c. 679). El breve pasaje conclusivo –que denominamos postludio– funciona como una *coda* que cierra el concierto a través de un *crescendo* orquestal.

EJEMPLO 4-24. *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla* (cc. 504-510).

Fl. I

Fl. en sol

Ob. I

Cor. ing.

Cl. I

Cl. bajo

Fg. I

Fg. II

Tpa. I-II

Vibráfono

Perc.

Lira

Marimba

Piano

Arpa

Vc. solo

div. a 3

Vln. I

unis.

Vln. II

Vla.

Vc.

via sord.

Cb.

via sord.

504

510

muta a fl.

muta a celesta

unis.

div. a 3

via sord.

via sord.

4.4 Transcripciones orquestales

En un sentido estricto, la orquestación de un material musical previo es una forma de transcripción que consiste en una transformación puramente instrumental. Al tratarse de una práctica de derivación a partir de un texto preexistente admite numerosas posibilidades y distintas soluciones. Una orquestación literal presupone el hecho de no alterar el texto original, y en consecuencia consiste en mantener las mismas voces conservando su mismo registro. Por el contrario, una orquestación libre admite ciertas modificaciones y variantes en el registro, al transformar los materiales musicales de un medio instrumental a otro. Este tipo de orquestación, más flexible con el texto original, también se denomina a veces como «adaptación». García Abril utiliza diferentes formas de orquestación en cada momento, con la intención de adecuar el material original a un nuevo contexto instrumental, aunque de un modo general puede observarse una preferencia por la orquestación libre.

El compositor ha realizado numerosas orquestaciones de obras vocales propias, principalmente de ciclos de canciones escritas para voz y piano. De esta manera, en su catálogo figuran varias obras vocales en una doble versión, compuestas de forma simultánea con piano y con orquesta, como en los siguientes casos: *Tres canciones españolas* (1962), *Cinco canciones de la cantata «Alegrías»* (1979), *Canciones asturianas* (1984) y *Canciones xacobeas* (1993). De forma similar el *Homenaje a Miguel Hernández* (1964), que es una obra inédita, también tiene una versión orquestal a partir de la versión original escrita para barítono, piano a cuatro manos y quinteto de viento.

En fechas más recientes ha realizado nuevas orquestaciones a partir de obras anteriores escritas para voz y piano, como las *Cuatro canciones sobre textos gallegos* (1962), las *Tres canciones de Valldemosa* (1974) y las *Canciones del jardín secreto* (2001)²³. Por otra parte, la obra orquestal *Alba de soledades* (2006, rev. 2010) surge como resultado de una transformación sinfónica de una obra compuesta originalmente para violín y guitarra.

Además de estas orquestaciones realizadas sobre composiciones propias, García Abril también ha recurrido a la música de otros autores para recrear obras orquestales nuevas. En la década de los años ochenta, el compositor tuvo dos importantes colaboraciones con la compañía del Ballet Nacional de España, que le encargó la realización y adaptación musical para los ballets *Danza y tronío* (1984) y *Doña Francisquita* (1985), a partir de la música de otros compositores.

²³ La autografía y edición de las versiones orquestales de las *Cuatro canciones sobre textos gallegos* (2007), de las *Tres canciones de Valldemosa* (2007) y de las *Canciones del jardín secreto* (2008) fue realizada por el autor de esta tesis, siguiendo las indicaciones del compositor.

EJEMPLO 4-25. *Introducción y fandango* (cc. 1-5).

♩ = 80-84 circa

Cl. I-II

Fg. I-II

Timb.

Arpa

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

EJEMPLO 4-26. *Introducción y fandango* (cc. 26-31).

[illegible]

El ballet *Doña Francisquita* constituye un caso excepcional en la obra del compositor, al tratarse de una libre adaptación instrumental realizada por medio de una reorquestación de la partitura original de la famosa zarzuela de Amadeo Vives estrenada en 1923. Esta versión orquestal fue adaptada como ballet con la coreografía de Alberto Lorca.

Asimismo, la música para el ballet *Danza y tronío* está integrada por la orquestación de seis *Sonatas* para teclado de Antonio Soler²⁴ y del *Fandango* de Luigi Boccherini²⁵. La elección de estas obras responde a la intención de ambientar el ballet en el Madrid del siglo XVIII. A su vez contó con la coreografía de Mariemma, que fue concebida para representar la Escuela bolera a través de sus diversos estilos dentro de la danza española. La utilización de fuentes musicales de la época adaptadas a un nuevo contexto coreográfico, a través de su transcripción orquestal, le otorga a la creación de este ballet una mayor autenticidad. En este sentido, y debido a sus propias características musicales, *Danza y tronío* puede considerarse como un ballet de estilo neoclásico con un marcado carácter español²⁶.

De esta manera, las piezas orquestales *Introducción y fandango* (1984) y *Seis sonatas para orquesta* (1984) proceden, como obras independientes, del ballet *Danza y tronío*. De estas seis sonatas, solamente tres han sido publicadas bajo el título de *Tres sonatas para orquesta* (1984), formando un tríptico que funciona como una especie de sinfonía neoclásica en tres movimientos, siguiendo el esquema tradicional rápido-lento-rápido.

4.4.1 *Introducción y fandango* (1984)

Después de la exitosa puesta en escena del ballet *Danza y tronío*, García Abril decidió recuperar el fandango como obra sinfónica, añadiendo una breve introducción basada en algunos elementos extraídos del propio fandango de Luigi Boccherini. De esta manera, *Introducción y fandango* se convirtió en una obra independiente escrita para gran orquesta, en la que destaca su gran intensidad rítmica y una brillante orquestación adquiriendo el carácter propio de una obertura sinfónica²⁷.

²⁴ El Padre Antonio Soler y Ramos nació en Olot (Gerona) el 3 de diciembre de 1729, y murió en El Escorial (Madrid) el 20 de diciembre de 1783.

²⁵ El compositor y violonchelista Luigi Boccherini nació en Lucca (Italia) el 19 de febrero de 1743, y murió en Madrid el 28 de mayo de 1805.

²⁶ Otros compositores españoles también han realizado versiones orquestales a partir de obras de Antonio Soler. A título de ejemplos se citan las *Dos sonatas* para orquesta de Manuel Palau, *Tres sonatas de fray Antonio Soler* para orquesta (1951) de Rodolfo Halffter, y *Fandango de Soler* para orquesta (1984) de Claudio Prieto. Por su parte, el compositor italiano Luciano Berio también realizó una versión orquestal a partir de un quinteto de Boccherini, bajo el título de *Quattro versioni originali della «Ritirata notturna di Madrid»* (1975).

²⁷ Su estreno tuvo lugar en Mieres (Asturias), por la Orquesta Sinfónica de Asturias bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, el 14.10.1987.

EJEMPLO 4-27. *Introducción y fandango* (cc. 188-193).

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flutes (Fl. I-II), Oboes (Ob. I-II), Clarinets (Cl. I-II), Bassoon (Fg. I-II), and a group of strings (I-II, III-IV, Tpt. I-II, Tbn. I-II). The second system includes Percussion (Perc. cast., triángulo, pand., Timb.), Violins (Vn. I, Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key musical features include:

- Flutes (Fl. I-II):** Play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, then switching to fortissimo (*ff*) in the final measures.
- Oboes (Ob. I-II):** Enter in the final measures with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Clarinet (Cl. I-II):** Play a rhythmic pattern, starting piano (*p*) and then fortissimo (*ff*).
- Bassoon (Fg. I-II):** Play a rhythmic pattern, starting piano (*p*) and then fortissimo (*ff*).
- Trumpets (Tpt. I-II):** Enter in the final measures with a fortissimo (*ff*) dynamic, marked *sord.* (sordina).
- Trombones (Tbn. I-II):** Enter in the final measures with a fortissimo (*ff*) dynamic, marked *sord.* (sordina).
- Percussion (Perc. cast., triángulo, pand., Timb.):** Play a rhythmic pattern, starting piano (*p*) and then fortissimo (*ff*).
- Violins (Vn. I, Vn. II):** Play a rhythmic pattern, starting piano (*p*) and then fortissimo (*ff*).
- Viola (Vla.):** Play a rhythmic pattern, starting piano (*p*) and then fortissimo (*ff*).
- Violoncello (Vc.):** Play a rhythmic pattern, starting piano (*p*) and then fortissimo (*ff*).
- Contrabass (Cb.):** Play a rhythmic pattern, starting piano (*p*) and then fortissimo (*ff*).

La partitura original del fandango²⁸ de Boccherini pertenece al *Quinteto en re mayor* op. 40, nº 2, G 341, compuesto en 1788. Está escrito para dos violines, viola y dos violonchelos, y consta de dos movimientos (*Grave – Fandango*). Una década después de su composición Boccherini realizó una transcripción del fandango, escrito esta vez para guitarra y cuarteto de cuerda, que incluyó como movimiento final de otra obra: el *Quinteto en re mayor* nº 4, G 448 (*Pastorale – Allegro maestoso – Grave assai, Fandango*).

El fandango original de Boccherini está escrito en la tonalidad de *re* menor y tiene una estructura bipartita, en la que la segunda parte es mucho más extensa y con la opción de ser repetida. Al igual que otros fandangos del siglo XVIII²⁹ tiene una característica armónica que consiste en la alternancia regular de un compás de tónica y otro de dominante, sobre la que se despliega una línea melódica principal con un marcado carácter de improvisación. El bajo *ostinato*, la variación ornamentada y el desarrollo motivico configuran otros elementos comunes de este género instrumental típicamente español del estilo galante.

García Abril conserva casi siempre las mismas partes instrumentales de la cuerda que en la versión original. El proceso real de orquestación se encuentra en el resto de familias instrumentales, que proporcionan una variedad de texturas orquestales y también de contrastes tímbricos y dinámicos. La percusión funciona principalmente para añadir color a la textura orquestal y para reforzar rítmicamente algunos fragmentos de la obra.

La versión orquestal comienza con una introducción de veinticinco compases, basada en elementos rítmicos del fandango: el motivo de los violines primeros y la nota repetida de los violines segundos (ejemplo 4-25). Armónicamente se desarrolla sobre una nota pedal de dominante, a través de una alternancia métrica de los compases 3/4 y 2/4. Se cierra con la forma descendente del modo frigio, prolongando la armonía de dominante.

Después de una breve pausa comienza el fandango, que hemos dividido en cinco secciones. En el ejemplo 4-26 se muestra el tema inicial del fandango expuesto en los instrumentos de cuerda. La segunda sección (c. 75) comienza súbitamente en la tonalidad del relativo mayor estableciendo un punto estructuralmente importante, aunque la modulación abarca sólo cuatro compases para enseguida volver a la tonalidad principal. La tercera sección (c. 102) comienza nuevamente con un pasaje de la cuerda basado en un *crescendo* progresivo. En la cuarta sección (c. 143) destacan principalmente los contrastes dinámicos y de textura que se producen de forma continua.

²⁸ El fandango tiene su origen como aire popular bailable en compás ternario, moderadamente rápido, donde era frecuente el empleo de la guitarra y las castañuelas.

²⁹ Nos referimos a los fandangos compuestos para instrumento de tecla de José Martí, Domenico Scarlatti y Antonio Soler.

EJEMPLO 4-28. *Introducción y fandango* (cc. 223-228).

[illegible]

En el ejemplo 4-27 se puede observar el contraste tímbrico y dinámico que se produce en el comienzo de la última sección (c. 192). También se puede apreciar que el ritmo de la percusión, en los compases anteriores, se configura a partir del patrón rítmico de los violines primeros que sugieren claramente el acompañamiento de las castañuelas. El final de la pieza está construido con una mayor densidad orquestal a través de un incremento dinámico intensificado por los instrumentos de percusión. La textura se configura por la duplicación de la cuerda y los instrumentos de viento, proporcionando una brillante sonoridad orquestal con la que concluye la obra (ejemplo 4-28).

4.4.2 *Seis sonatas para orquesta (1984)*

Este ciclo de sonatas proviene del ballet *Danza y tronío* compuesto en 1984, como se ha visto anteriormente. La selección de diversas sonatas para piano de Antonio Soler tenía como finalidad su adaptación como música de danza, para incluirlas dentro de un ballet que fuese representativo de la Escuela bolera española. Es por ello que esta música, a través de su orquestación, contiene un marcado carácter coreográfico acrecentado por la utilización característica de instrumentos de percusión como las castañuelas y el triángulo. Algunos años después del estreno del ballet, García Abril recuperó tres de esas sonatas como una obra orquestal independiente para su interpretación en la sala de conciertos, bajo el título de *Tres sonatas para orquesta*³⁰. Las otras tres sonatas permanecen inéditas, por lo que el ciclo completo se puede clasificar en dos colecciones o trípticos sinfónicos³¹.

Las sonatas de Soler que integran el ciclo son las siguientes: *Sonata R 66 en do mayor* (segundo movimiento), *Sonata R 117 en re menor*, *Sonata R 81 en sol menor*, *Sonata R 103 en do menor*, *Sonata R 21 en do sostenido menor* y la *Sonata R 10 en si menor*³². La numeración de las sonatas corresponde a la edición realizada por Samuel Rubio, publicada bajo el título de *Sonatas para instrumentos de tecla* (UME). Dentro de este repertorio hay que señalar que la mayor parte de las sonatas de Soler fueron escritas en un solo movimiento, aunque existen algunas en varios movimientos. Todas las sonatas presentan una estructura bipartita heredada de las danzas barrocas, con la repetición de cada parte, siguiendo el modelo de las sonatas de Domenico Scarlatti y de otros maestros italianos.

³⁰ Su estreno tuvo lugar en el Teatro Monumental de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, el 18.05.1991.

³¹ El primer tríptico ha sido publicado bajo el título de *Tres sonatas para orquesta*. El segundo tríptico permanece inédito por lo que hemos recurrido a una fotocopia del manuscrito autógrafo.

³² Las sonatas fueron escritas entre 1757 y 1783, siendo Maestro de Capilla y organista del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El conjunto de las sonatas, y otras obras de cámara, fueron compuestas principalmente para el hijo de Carlos III, el infante Gabriel de Borbón.

EJEMPLO 4-29. Antonio Soler: *Sonata R 66 en do mayor*, segundo movimiento (cc. 1-5).

Allegro assai spiritoso

EJEMPLO 4-30. *Seis sonatas para orquesta*, «Sonata I» (cc. 1-5).

Allegro e spiritoso assai

Las sonatas de Soler se caracterizan por contener una gran inventiva melódica y rítmica basada en pequeños motivos. La armonía presenta interesantes hallazgos, sobre todo en el aspecto de la modulación, y el ritmo parece proceder muchas veces de danzas populares. El aspecto melódico-rítmico es muy rico y variado configurándose a través de motivos que se repiten formando pequeñas unidades, que a su vez se encadenan formando una sucesión de frases más extensas. Esta riqueza melódica permite diferenciar los materiales melódicos en temas principales y en episodios. Los temas principales tienen una función estructural y se caracterizan por ser armónicamente estables (en las regiones de tónica y de dominante), mientras que los episodios se caracterizan por ser armónicamente inestables (modulantes) y en ocasiones se encuentran escritos en forma secuencial.

García Abril realizó la orquestación sobre la base de un material escrito originalmente para teclado, en la que mantiene la misma estructura del texto original eliminando las repeticiones. La plantilla orquestal utilizada (con maderas a dos) es semejante a la del siglo XVIII, pero la sonoridad se encuentra ampliada al añadir cuatro trompas en algunos pasajes, o al incluir el flautín, el clarinete bajo y el arpa en otros. El aspecto rítmico se encuentra potenciado por medio de la orquestación, adquiriendo un deliberado carácter coreográfico que se intensifica por la utilización del triángulo, las castañuelas y la pandereta. A continuación se ofrece un resumen analítico de las sonatas, señalando algunos aspectos importantes. En los ejemplos se muestra el *incipit* de cada una de las sonatas, con la finalidad de comparar la versión original para piano con la versión orquestal de García Abril.

Sonata I (*Allegro e spiritoso assai*)

En la edición de Samuel Rubio esta sonata figura como segundo movimiento de la *Sonata R 66 en do mayor*³³. Escrita en compás ternario (3/4) y *tempo* rápido introduce inmediatamente al oyente en un contexto dancístico a través de una brillante orquestación.

La primera parte de la sonata contiene varios temas que reaparecen en la segunda parte con algunas modificaciones. Después del enérgico tema inicial, se expone un tema de carácter más melódico en los violines primeros (c. 19), y más tarde se expone un tema nuevo en las flautas y los clarinetes en la tonalidad de la dominante (c. 49). El episodio que enlaza estos dos temas (c. 29) está formado por arpeggios en la cuerda, mientras las maderas y las trompas sostienen la armonía. En la segunda parte de la sonata estos dos temas reaparecen de forma sucesiva en la tonalidad principal, omitiendo el episodio intermedio.

³³ La *Sonata R 66* de Antonio Soler consta de tres movimientos: I. *Andante espressivo* [sic], II. *Allegro assai spiritoso*, y III. *Intento*.

EJEMPLO 4-31. Antonio Soler: *Sonata R 117 modo dórico [re menor]*, (cc. 1-7).

[Molto moderato]

Ob. I-II

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

EJEMPLO 4-32. *Seis sonatas para orquesta*, «Sonata II» (cc. 1-12).

Andante

Ob. I-II

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

El tema inicial de la sonata es el más característico de la pieza (ejemplo 4-29). Contiene un fuerte impulso rítmico que ha sido orquestado de manera brillante en el estilo de una fanfarria. Este mismo tema reaparece al comienzo de la segunda parte (c. 79), en la tonalidad de la dominante aunque de forma abreviada. En el ejemplo 4-30 se puede observar el tema inicial de la sonata, donde las duplicaciones de la cuerda (a la octava) y de las maderas (a la doble octava), reforzadas armónica y rítmicamente por los metales y timbales, producen una sonoridad orquestal plena de carácter festivo.

Sonata II (*Andante*)

La segunda sonata está catalogada como *Sonata R 117 en modo dórico (re menor)*³⁴, escrita en compás ternario (3/8) y sin armadura de clave (ejemplo 4-31). Esta sonata tiene un carácter más expresivo, en el que predomina la sonoridad de los instrumentos de cuerda y de las maderas, cumpliendo una función de movimiento lento dentro del primero de los dos trípticos orquestales.

La sonata se inicia con un pasaje del oboe solo, al que se añade una línea melódica en el bajo que establece una cadencia frigia en el sexto compás (ejemplo 4-32). Este tema inicial no vuelve a reaparecer en su forma completa, solamente de forma fragmentada a través de los motivos que lo configuran. Después de un episodio (c. 20) se expone un segundo tema contrastante, que consiste en una línea melódica dispuesta por terceras paralelas en los violines y que se repite después en los oboes (c. 35). Este tema y la *coda* que le sigue (c. 52) están escritos en la tonalidad del quinto grado menor, mientras que en la segunda parte de la sonata reaparecen expuestos íntegramente en la tonalidad principal.

La segunda parte comienza con una especie de desarrollo basado en algunos motivos de ambos temas (c. 64). En esta sección destaca la abrupta modulación armónica que se produce a *mi b* mayor (región tonal del acorde napolitano) y después a *do* menor, incluyendo un cambio en la armadura de clave. Después de este pasaje reaparece el segundo tema (c. 94), esta vez en la tonalidad principal, pero presentando una orquestación distinta con la presencia de los metales y de una nota pedal de dominante en los bajos. Finalmente en la *coda* (c. 111) destaca un intenso *tutti* orquestal de carácter dramático, que da paso a una textura de menor densidad como conclusión de la pieza.

³⁴ En la edición realizada por Samuel Rubio se pueden encontrar varias sonatas que llevan el subtítulo «en modo dórico» y que presentan en la armadura de clave una alteración menos, es decir, omitiendo el último bemo de la armadura para obtener el modo dórico en lugar del modo menor. No obstante, en la partitura aparece casi siempre el sexto grado de la escala alterado un semitono descendente y el séptimo grado alterado como «nota sensible», tratándose por tanto de un lenguaje armónico tonal.

EJEMPLO 4-33. Antonio Soler: *Sonata R 81 modo dórico [sol menor]*, (cc. 1-6).

Prestissimo

EJEMPLO 4-34. *Seis sonatas para orquesta*, «Sonata III» (cc. 1-6).

Prestissimo

Sonata III (*Prestissimo*)

La sonata que cierra este tríptico orquestal está catalogada como *Sonata R 81 en modo dórico (sol menor)*. Está escrita en compás binario (2/2), pero de forma excepcional contiene varios pasajes en los que cambia la métrica y el *tempo* del comienzo. Esta sonata se estructura de una forma más libre que las anteriores, al estar basada en dos ideas temáticas contrastantes que se alternan sucesivamente. Los cambios de una sección a otra se producen súbitamente, sin añadir episodios intermedios.

La primera idea temática, de carácter rítmico en *tempo* rápido, está escrita en la partitura original en un ritmo regular de corcheas (ejemplo 4-33). Sin embargo García Abril destaca, a través de la orquestación, diferentes motivos que se derivan de la escritura pianística como puede observarse en el ejemplo 4-34. La segunda idea temática consiste en un pasaje breve de carácter melódico, y en un *tempo* más tranquilo. Tiene la indicación *Cantabile* y está escrita en un compás de subdivisión ternaria (6/8). La línea melódica principal se encuentra duplicada a la octava en los violines, manteniendo la duplicación de la partitura original. El acompañamiento orquestal consiste en arpeggios asignados a las violas y a los clarinetes, mientras las cuatro trompas y los fagotes sostienen la armonía, sobre una nota pedal en oboes, violonchelos y contrabajos. Esta idea temática se expone en la primera parte de la sonata en la tonalidad del relativo mayor (c. 24), mientras que en la segunda parte reaparece, en dos ocasiones, en la tonalidad principal (c. 70 y c. 82).

Como estrategia creativa, cabe destacar que el compositor realizó diferentes orquestaciones para cada una de las secciones rápidas de la pieza. Además, en estas mismas secciones también sobresale la sonoridad de los instrumentos de metal y el sonido seco de las castañuelas, que le imprimen un mayor dinamismo a estos pasajes de carácter rítmico.

Sonata IV (*Allegro presto*)

Con esta sonata se inicia un nuevo tríptico orquestal que permanece inédito en la actualidad como obra independiente. Está catalogada como *Sonata R 103 en modo dórico (do menor)*, escrita en compás ternario (3/8) y *tempo* rápido. La sonata tiene dos temas principales, pero de una manera algo inusual el primero de ellos se expone únicamente en el comienzo de la pieza (ejemplo 4-35).

En el aspecto instrumental hay que destacar la sonoridad de las trompetas que adquiere una mayor relevancia, y que el compositor utiliza para enriquecer el timbre orquestal de algunos fragmentos. Asimismo, hay que señalar la significativa omisión de los trombones y de los instrumentos de percusión, con la única excepción de los timbales.

EJEMPLO 4-35. Antonio Soler: *Sonata R 103 modo dórico [do menor]*, (cc. 1-7).

Allegro presto

EJEMPLO 4-36. *Seis sonatas para orquesta*, «Sonata IV» (cc. 1-7).

Allegro presto

El primer tema se expone en los violines primeros con algunas duplicaciones parciales en las flautas (ejemplo 4-36). A su vez, una melodía secundaria que comienza en los violines segundos –duplicados por una trompeta– pasa inmediatamente a las violas, clarinetes y fagotes, y a partir del tercer compás se forma una nota pedal en el bajo duplicada a la doble octava por las trompas y los oboes. Después de un episodio intermedio (c. 13) se expone un segundo tema en la tonalidad del quinto grado menor (c. 36). El tema se expone en las flautas y oboes, duplicado a la octava, y se repite a continuación en los violines. La frase conclusiva que funciona como *coda* (c. 51), cierra la primera parte en el quinto grado. La segunda parte (c. 60) comienza con una especie de desarrollo basado en algunos motivos del primer tema. Después de este pasaje reaparece el segundo tema en la tonalidad principal y orquestado de una manera distinta (c. 93), que da paso finalmente a la *coda* (c. 108).

Sonata V (*Allegro*)

Catalogada como *Sonata R 21 en do sostenido menor*, está escrita en compás binario (6/8) y *tempo* rápido (ejemplo 4-37). La estructura de esta sonata presenta, de manera inusual, una primera parte algo más extensa que la segunda. Esta anomalía se produce porque la sección inicial, en la que se expone el primer tema, se omite en la segunda parte. No obstante, tanto el segundo tema como la *coda* que le sigue, expuestos en la primera parte en la tonalidad del quinto grado menor, reaparecen íntegramente en la segunda parte en la tonalidad principal. En el aspecto tímbrico hay que destacar que el compositor utiliza en esta sonata una plantilla orquestal más amplia, añadiendo un flautín, un clarinete bajo, un arpa y dos percussionistas (caja, pandereta y castañuelas).

En el ejemplo 4-38 se muestra el comienzo de la sonata, en el que la línea melódica principal se encuentra asignada a los violines. En los compases iniciales se puede observar la orquestación de los dos elementos melódicos en los instrumentos de cuerda, divididos tímbricamente en *arco* (violines primeros y violonchelos) y *pizzicato* (violines segundos y violas), mientras que los instrumentos de viento tocan pequeños motivos derivados del mismo material de la cuerda, proporcionando una mayor riqueza tímbrica a este pasaje. Después de una sección intermedia que contiene varios episodios (c. 16) se expone el segundo tema en la tonalidad del quinto grado menor (c. 41). La línea melódica está asignada esta vez a las maderas –oboes, clarinetes y fagotes– en una disposición a la doble octava. El acompañamiento consiste en una serie de arpeggios sobre la dominante y la tónica, mientras que las trompas sostienen la armonía. El *pizzicato* de la cuerda junto con las castañuelas –y después la pandereta– le confieren una mayor claridad rítmica a este *tutti* orquestal.

EJEMPLO 4-37. Antonio Soler: *Sonata R 21 en do sostenido menor* (cc. 1-6).

Allegro

EJEMPLO 4-38. *Seis sonatas para orquesta*, «Sonata V» (cc. 1-6).

Allegro

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. I-II

Fg. I-II

I-II

Tpa. III-IV

Tpta. I-II

Tbn. I-II

Timb.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

La segunda parte de esta sonata comienza con una serie de episodios (c. 72), hasta la reaparición del segundo tema (c. 100) orquestado de manera distinta. La melodía principal se encuentra asignada esta vez a las flautas y oboes, mientras que los clarinetes y fagotes duplican a la cuerda. La *coda* final (c. 116) consiste en un brillante pasaje orquestal, que es intensificado rítmicamente con la sonoridad de la percusión (caja, pandereta y timbales).

Sonata VI (*Allegro*)

La última sonata está catalogada como *Sonata R 10 en si menor*. Está escrita en compás ternario (3/4) y *tempo* rápido (ejemplo 4-39). La partitura original presenta un tipo de escritura virtuosística para teclado, en el estilo de una fantasía para clave, en la que predomina una gran variedad de escalas, arpeggios, grandes saltos y cruce de manos. Esta sonata tiene una estructura simétrica en la que se corresponden de forma idéntica las secciones de ambas partes. Contiene un único tema principal, que es seguido por una serie de episodios modulantes hasta desembocar en una *coda*.

La sonata comienza con un *tutti* orquestal en el que destacan tres escalas descendentes que adquieren un carácter temático, como se muestra en el ejemplo 4-40. La orquestación de las escalas corresponde a los instrumentos de cuerda duplicados a la octava (violines y violas), mientras que los instrumentos de viento y los timbales refuerzan el ritmo y la armonía produciendo una sonoridad en el estilo de una obertura orquestal. La segunda sección comprende un extenso pasaje de episodios (c. 21), donde el cruce de manos de la partitura original es orquestado a través de una serie de notas a contratiempo en el registro agudo. La flauta, el flautín y las violas tocando en *pizzicato* se encargan de añadir viveza rítmica a este pasaje, mientras que los oboes, clarinetes y fagotes sostienen la armonía. La tercera sección o *coda* (c. 63) funciona como una brillante *cadenza* orquestal, escrita a través de escalas y arpeggios que tocan a gran velocidad las flautas y los clarinetes.

La segunda parte de la sonata comienza de forma similar que la primera, pero esta vez en la tonalidad del relativo mayor (c. 80). Este pasaje también funciona como una especie de desarrollo breve, que da paso a una nueva serie de episodios similares a los de la primera parte (c. 90) y que conducen finalmente a la sección de la *coda* (c. 139).

EJEMPLO 4-39. Antonio Soler: *Sonata R 10 en si menor* (cc. 1-5).

Allegro

EJEMPLO 4-40. *Seis sonatas para orquesta*, «Sonata VI» (cc. 1-5).

Allegro

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS DE LA OBRA ORQUESTAL I

5.1 *Concierto para instrumentos de arco (1962)*

En la primavera de 1958 se produjo un hito crucial en el desarrollo de la música española, concretamente en el círculo de jóvenes compositores establecidos en Madrid. Nos referimos a la irrupción del Grupo Nueva Música, del que García Abril fue miembro fundador participando activamente. Al grupo se fueron incorporando nuevos compositores pero pronto se empezó a diluir dentro de las actividades y conciertos organizados en el Aula de Música del Ateneo de Madrid, reuniendo a diversos compositores e intérpretes y convirtiéndose en un espacio idóneo para la reflexión e interpretación en torno a la música más reciente:

Por la vía de una experiencia compartida, los primeros músicos que, en bloque, se declararon partícipes de la atonalidad, son aquéllos que forman la Generación del 51: los mismos que en 1958 fundaron el Grupo Nueva Música en Madrid. Aunque como grupo fue muy tímido, Nueva Música respondía al afán agitador de las minorías intelectuales que estaban intentando ponerse a la hora internacional¹.

El *Concierto para instrumentos de arco* representa la primera obra de envergadura compuesta por García Abril bajo la influencia de estos cánones de renovación y de búsqueda de un lenguaje propio. Presenta un lenguaje atonal libre que no oculta la influencia de técnicas heredadas de compositores como Bartók y Stravinski. La obra fue compuesta en 1962 y se estrenó en Bilbao en el otoño del mismo año². Con motivo de su interpretación en Madrid un año después, el crítico Fernando Ruiz Coca –quien fungía como director del Aula de Música del ateneo madrileño– escribía sobre el compositor lo siguiente:

[...] desde la situación que le crean sus intuiciones actuales, emplea para expresarlas la técnica que le es habitual, pero a la que ha hecho cambiar radicalmente de sentido. [...] En la encrucijada para la que los serialistas encontraron su clave, una decisiva interrogación se abre; no podemos desdeñar la respuesta de los que, como García Abril, siguen otros caminos³.

¹ FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge. «Desafíos de la nueva música española». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 676, 2006, p. 9.

² Su estreno tuvo lugar en el Teatro Buenos Aires de Bilbao, por la Orquesta Sinfónica de Bilbao bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, el 11.11.1962.

³ Citado en: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid, ICCMU, 2ª ed. aum., 2001, p. 54.

TABLA 5-1. Estructura del **CONCIERTO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO**, primer mov.

	Unidades	Compases	Resumen
Sección inicial	1	1 – 8	Largo. Exposición del motivo principal –de carácter expresivo– en las violas.
	2	9 – 19	Poco più mosso. Es equivalente a U1. Motivo principal en violines II (una 8ª más alta). Desarrollo en forma canónica (14-17). Cierre de la sección (18-19).
Sección 2	3	20 – 30	Allegro con brio. Estilo de danza. Línea melódica principal duplicada a la 9ª.
	4	31 – 34	Pasaje imitativo en violas y violines. Funciona como transición.
	5	35 – 38	Textura homorrítmica. Línea melódica principal duplicada a la 7ª.
	6	39 – 50	Es continuación de U5. Línea melódica en violas y después en violines (46).
	7	51 – 55	Inciso rítmico basado en el intervalo de 3ª menor. <i>Suspensio</i> (55).
	8	56 – 69	Poco meno mosso. Motivo nuevo de carácter expresivo y <i>cantabile</i> .
	9	70 – 74	Tempo 1º. Es equivalente a U7. <i>Suspensio</i> (74).
	10	75 – 94	Poco meno mosso. Es equivalente a U8. Atenuación de la dinámica.
	11	94 – 115	Poco più mosso. Motivo nuevo expuesto en las violas. Desarrollo del motivo.
	12	116 – 123	Poco più mosso. Es equivalente a U11.
	13	124 – 126	A tempo. Es equivalente a U5.
	14	127 – 130	Pasaje breve escrito en forma de canon, para dos atriles de violines y violas.
	15	131 – 138	A tempo. Pasaje en estilo polimelódico.
	16	139 – 159	Poco meno mosso. Es elaboración de U1. Desarrollo en forma canónica.
	17	160 – 171	Motivo nuevo de carácter expresivo en violines I.
	18	172 – 182	Meno mosso. Es equivalente a U17. Cierre de la sección (178-182).
Sección 3	19	183 – 203	Tempo I. Es elaboración de U1. Variación y desarrollo del motivo principal.
	20	204 – 208	Tempo I. Es equivalente a U5. <i>Suspensio</i> (208).
	21	209 – 216	Unísono orquestal de carácter rítmico.
	22	217 – 222	Meno mosso. Es equivalente a U6. Variación abreviada.
	23	223 – 231	Poco più mosso. Estilo polimelódico. Cad. andaluza (229-231).
	24	231 – 243	Poco più mosso. Estilo imitativo. Motivo nuevo en canon.
	25	244 – 247	Inciso de carácter rítmico.
	26	248 – 253	Textura homorrítmica basada en la repetición de un mismo acorde.
Sección final	27	254 – 255	Lento. Es equivalente a U1. Motivo principal expuesto en una viola sola.
	28	256 – 271	Tempo I (Allegro). Pasaje basado en un <i>ostinato</i> rítmico en compás de 5/8.
	29	272 – 276	Es equivalente a U3. Variación abreviada para cuarteto de cuerda solista.
	30	277 – 284	A tempo. Es equivalente a U28. Variación abreviada.
	31	285 – 288	Più mosso. Es equivalente a U7.
	32	289 – 299	Stringendo. Es elaboración de U4. Pedal de <i>si b</i> (292-303).
	33	300 – 313	Meno mosso. Es elaboración de U1. Línea melódica en <i>ff</i> duplicada a la 8ª.
	34	314 – 317	Tempo I. Pasaje breve de transición. Atenuación súbita de la dinámica.
	35	318 – 330	Es equivalente a U6. Línea melódica en violas y después en violines (326).
	36	331 – 336	Pasaje conclusivo. Cierre a través de la repetición de un acorde disonante.

Así pues, el *Concierto para instrumentos de arco* se caracteriza por la utilización de un lenguaje predominantemente atonal y por la riqueza rítmica presente en muchas de sus secciones. Los procesos compositivos basados en la reiteración y el contraste de ideas actúan en la obra como elementos significativos del discurso. Desde el punto de vista armónico, la utilización constante de la disonancia y el cromatismo hacen de esta página una obra singular dentro de la producción orquestal del compositor.

Está escrito para una formación de cuerda y se divide en tres movimientos siguiendo el esquema tradicional. El primer movimiento contiene el planteamiento estructural más destacable de la obra, en el que el compositor articula un discurso notablemente discontinuo a través de una sucesión de ideas contrastantes. Sin embargo, existe un elemento de unidad que se percibe a través de la reiteración de pequeños módulos y de motivos melódicos que reaparecen y se reelaboran. Esta organización del material dispuesto como una serie de bloques diferenciados, nos ha permitido segmentar el movimiento en unidades sintácticas breves –en lugar de periodos– que se suceden en una forma tipo mosaico (tabla 5-1).

La sección inicial funciona como una introducción lenta –*exordium*– generando una serie de expectativas a través de una armonía disonante. La unidad 1 comienza con la exposición del motivo principal en las violas, basado en el intervalo de tercera menor (ejemplo 5-1). En la unidad 2 reaparece el motivo en los violines segundos –una octava más alta– que después se desarrolla brevemente en forma canónica hasta el cierre de la sección.

La sección 2 comienza en el *Allegro con brio* escrito en estilo de danza. En la unidad 3 la línea melódica principal se encuentra duplicada a la novena en las violas y violines primeros (ver ejemplo 3-33). La unidad 4 es un pasaje de transición escrito en estilo imitativo entre las violas y violines. La unidad 5 presenta una textura homorrítmica en la que destaca una melodía duplicada a la séptima en los violines. En la unidad 6 las violas exponen un motivo diatónico, sobre un *ostinato* rítmico, que pasa después a los violines (ejemplo 5-2). La unidad 7 consiste en un inciso rítmico muy marcado, basado en el intervalo de tercera menor, que se interrumpe abruptamente por un silencio. En la unidad 8 se presenta en los violines un motivo nuevo de carácter expresivo. La unidad 9 es una repetición variada de la 7 y la unidad 10 presenta una variación de la 8. En las unidades 11 y 12 se desarrolla un motivo nuevo de carácter *cantabile*. La unidad 13 consiste en una variación del material de la unidad 5. En la unidad 14 se produce un nuevo canon en el que tocan sólo dos atriles de los violines y las violas. La unidad 15 presenta un material nuevo escrito en estilo polimelódico. La unidad 16 es una elaboración en forma canónica de la unidad 1 (ver ejemplo 3-28). En las unidades 17 y 18 se desarrolla un motivo nuevo de carácter expresivo en los violines.

EJEMPLO 5-1. *Concierto para instrumentos de arco*, primer movimiento (cc. 1-8).

Largo ♩ = 46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

espress.

Div.

pp

mf

pp

EJEMPLO 5-2. *Concierto para instrumentos de arco*, primer movimiento (cc. 39-43).

Tras una breve pausa, la sección 3 comienza con una recapitulación modificada del motivo inicial. La unidad 19 es una elaboración de la unidad 1, en la que se produce una variación y desarrollo del motivo principal. La unidad 20 es equivalente a la 5, presentando esta vez una textura más densa. La unidad 21 consiste en un enérgico unísono orquestal que funciona como transición. La unidad 22 es una variación abreviada de la unidad 6, que incluye una melodía secundaria en los violines primeros. La unidad 23 está escrita en estilo polimelódico, concluyendo con el tetracordio descendente de la cadencia andaluza –en violonchelos y contrabajos– que enlaza con la siguiente unidad en forma de superposición. La unidad 24 presenta un nuevo canon basado en un motivo ascendente por terceras, que finaliza con un salto descendente de séptima. La unidad 25 consiste en un inciso breve de carácter rítmico. La unidad 26 cierra la sección a través de una textura homorrítmica muy marcada, que consiste en ocho repeticiones regulares de un mismo acorde disonante.

La sección final funciona como un epílogo del discurso. En la unidad 27, en *tempo* lento, una viola sola recapitula las siete notas del motivo inicial transpuesto una tercera menor ascendente. En la unidad 28 se recupera el estilo de danza presentando una textura basada en un *ostinato* rítmico. La unidad 29 es una variación abreviada de la unidad 3, escrita esta vez para un cuarteto solista. La unidad 30 presenta una variación abreviada de la unidad 28. La unidad 31 es equivalente a la 7, transpuesta una tercera menor ascendente. La unidad 32 es una elaboración del pasaje de transición de la unidad 4. La unidad 33 es una nueva elaboración de la unidad 1 presentada esta vez en forma de clímax, con la línea melódica duplicada a la octava en los violines y violonchelos (registro agudo). En la unidad 34 se produce una súbita atenuación de la dinámica en un pasaje de transición. La unidad 35 es una variación transportada –un tono inferior– de la unidad 6. Por último, la unidad 36 presenta dos elementos sucesivos. El primero consiste en un motivo melódico duplicado a la octava y a la quinta en los violines a la manera de un *organum*. Y el elemento de cierre que consiste en la repetición de un acorde disonante –basado en la serie de armónicos de la nota *mi*– articulado a través de un *diminuendo* gradual seguido de un intenso *crescendo*.

En la tabla 5-2 se muestra la estructura paradigmática del primer movimiento, donde se puede observar un tipo de discurso que se desarrolla a través de una sucesión de materiales diferenciados, a los que se yuxtaponen pasajes anteriores (de las primeras siete unidades) a la manera de *flashbacks* cinematográficos. La reiteración del material expuesto en la unidad 1, a través de diferentes versiones, destaca como el elemento estructural más importante. Además, el cuadro también nos permite confirmar que la sección final (a partir de la unidad 27) funciona a manera de epílogo, o como *peroratio* del discurso.

Estructura paradigmática del primer mov. del *Concierto para instrumentos de arco*.

[illegible]

EJEMPLO 5-3. *Concierto para instrumentos de arco*, segundo movimiento (cc. 1-15).

Lento ♩ = 46

Violins I and II, Viola, and Cellos/Double Basses.

Measures 1-15.

Violins I and II: *pp*, *p*, *mf*.

Viola: *pp*, *mf*.

Cellos/Double Basses: *pp*, *mf*.

Performance instructions: *Div. arco e pizz.*, *arco*.

TABLA 5-3. Estructura del **CONCIERTO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO**, segundo mov.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 18	Lento. Estilo imitativo. Exposición de un motivo en forma de fuga en violas (1-6), con entradas sucesivas a la 5ª superior en violines II y violines I.
	P2	19 – 28	Es continuación y elaboración de P1.
Sección 2	P3	29 – 38	A tempo, ma poco più mosso. Estilo polimelódico. Clímax (35-37).
	P4	39 – 44	Línea melódica en estilo melismático en violines I.
	P5	45 – 50	A tempo. Breve pasaje en estilo de canción en violines I.
Sección 3	P6	50 – 62	Poco più mosso. Textura homofónica. Línea melódica principal en violines I, sobre un acompañamiento de acordes.
	P7	63 – 67	Più mosso. Cierre de la sección. Atenuación gradual de la dinámica.
Sección final	P8	68 – 77	Tempo I. Es equivalente a P1. Recapitulación abreviada del motivo inicial transpuesto un tono inferior.
	P9	78 – 90	Es variación abreviada de P2. Cierre del movimiento (87-90).

El segundo movimiento del concierto, en *tempo* lento, presenta una forma cerrada al recapitular en la última sección el material motivico del comienzo (tabla 5-3). El periodo 1 se inicia con la exposición en forma de fuga de un extenso motivo en las violas, sobre un acompañamiento de violonchelos y contrabajos. Las entradas subsiguientes del motivo se producen a la quinta superior, primero en los violines segundos (cc. 7-12) y después en los violines primeros (cc. 13-18), como puede observarse en el ejemplo 5-3. El periodo 2 es una continuación y elaboración temática del anterior (ver ejemplo 3-4).

En las secciones centrales el compositor introduce materiales nuevos a través de diferentes texturas. El periodo 3 se desarrolla en estilo polimelódico, hasta alcanzar un clímax formado sobre una línea de bajo duplicada a la octava y a la quinta a la manera de un *organum*. En el periodo 4 destaca la línea melódica de los violines primeros escrita en estilo melismático, y en el periodo 5 en estilo de canción. El periodo 6 presenta una textura homofónica en la que la línea melódica principal continúa asignada a los violines primeros, sobre un acompañamiento de acordes. El periodo 7 constituye el cierre de la sección que se produce a través de una atenuación gradual de la dinámica.

En la sección final, el periodo 8 presenta una recapitulación variada y abreviada del motivo inicial expuesto en las violas, transpuesto un tono inferior. A su vez, el periodo 9 es una variación abreviada del periodo 2 que desemboca en el cierre del movimiento.

TABLA 5-4. Estructura del **CONCIERTO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO**, tercer mov.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 26	Allegro. Estilo de danza. Exposición simultánea de dos motivos diferenciados en violines II (2-8) y violas (2-3).
	P2	27 – 42	Textura homofónica. Línea melódica principal en violines I.
	P3	43 – 56	Estilo polimelódico. Atenuación del <i>tempo</i> y la dinámica.
	P4	57 – 61	Ancora meno mosso. Estilo melismático. Pedal de <i>do</i> en contrabajos.
	P5	62 – 66	Tempo I. Pasaje de transición. Motivo rítmico en las violas.
Sección central	P6	67 – 78	Tempo I. Es elaboración de P1, basada en el motivo inicial de las violas.
	P7	79 – 93	Meno mosso. Textura homorrítmica con múltiples <i>divisi</i> de la cuerda.
	P8	94 – 113	Tempo I. Es elaboración de P1.
	P9	114 – 126	Poco meno mosso. Estilo recitativo. Violín solista sobre un fondo armónico.
	P10	127 – 143	Tempo I. Pasaje de carácter rítmico basado en un <i>ostinato</i> .
	P11	144 – 154	Meno mosso. Es equivalente a P7. Variación abreviada.
	P12	155 – 172	A tempo. Es elaboración de P1.
	P13	173 – 179	Molto meno mosso. Es elaboración intensificada de P4.
	P14	180 – 186	Tempo I. Pasaje de transición que consiste en un <i>accel.</i> escrito.
Sección final	P15	187 – 205	A tempo. Canon a 4 partes con entradas sucesivas a la 5ª superior.
	P16	206 – 219	Pochiss. meno mosso. Nuevo canon a 3 partes en violines y violas.
	P17	220 – 234	Tempo I. Es equivalente a P10. Pasaje conclusivo de carácter enérgico.

EJEMPLO 5-4. *Concierto para instrumentos de arco*, tercer movimiento (cc. 1-10).

Allegro ♩ = 116

Viol. II

Vla.

Ve.

Cb.

5

10

cant.

mf

p

ff

pp

pizz.

stille

pp

pp

pp

El tercer movimiento del concierto recupera la intensidad rítmica a través de una sucesión de eventos contrastantes (tabla 5-4). El periodo 1, escrito en estilo de danza, se desarrolla a partir de la exposición simultánea de dos motivos: uno de carácter *cantabile* en los violines segundos, y el otro formado por un ritmo incisivo de semicorcheas en las violas (ejemplo 5-4). El periodo 2 presenta una textura homofónica en la que destaca la línea melódica de los violines primeros. En el periodo 3 se produce una atenuación del *tempo* y la dinámica. El periodo 4 presenta una línea melódica escrita en estilo melismático en los violines segundos, sobre una pedal de *do* en los bajos. El periodo 5 funciona como pasaje de transición, en el que destaca la línea de las violas.

En la sección central se suceden varios pasajes de elaboración motivica, con la yuxtaposición de elementos nuevos. El periodo 6 es un pasaje breve que presenta una elaboración del motivo inicial de las violas. El periodo 7 presenta una textura homorrítmica, articulada por golpes de arco en *forte* y en *piano*, sobre un acorde pedal. El periodo 8 es una elaboración del material del periodo 1. En el periodo 9 un violín solo despliega una línea melódica en estilo recitativo, sobre un fondo armónico. El periodo 10 presenta un pasaje basado en un *ostinato* rítmico y en una derivación melódica del motivo inicial de las violas (ver ejemplo 3-49). El periodo 11 consiste en una variación abreviada del periodo 7. El periodo 12 presenta una elaboración del material del periodo 1. A su vez, el periodo 13 es una elaboración intensificada del periodo 4, y el periodo 14 funciona como una transición.

La sección final, escrita en estilo imitativo, señala un punto de inflexión en la estructura del movimiento. En el periodo 15 se desarrolla un canon estricto a cuatro partes cuyas entradas sucesivas se producen por quintas ascendentes, como se puede observar en el ejemplo 5-5. El motivo de seis compases expuesto en primer término, se deriva del motivo inicial presentado también en las violas. El periodo 16 comienza con un nuevo canon entre los violines y las violas, con entradas sucesivas a la cuarta inferior. El periodo 17 es una variación del periodo 10, que conduce de forma intensificada a un final de carácter eufórico.

Según se ha visto anteriormente, se pueden señalar tres aspectos importantes que resumen el lenguaje y la técnica del concierto: el trabajo motivico e interválico utilizado en un contexto atonal libre; la utilización de técnicas de contrapunto imitativo; y el énfasis otorgado al parámetro rítmico. Los principales *topoi* que se han identificado en esta obra temprana, y que serán característicos de su lenguaje compositivo, son los siguientes: el estilo polimelódico, el estilo imitativo, el estilo de danza, el bajo *ostinato* y las notas pedal. Por último, cabe destacar que esta obra representa un punto crucial en la evolución del compositor en la búsqueda de un lenguaje personal.

EJEMPLO 5-5. *Concierto para instrumentos de arco, tercer movimiento* (cc. 187-202).

A tempo 190

The musical score is written for five parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'A tempo'. The score is divided into four systems, with measure numbers 190, 195, and 200 indicated at the beginning of their respective systems.

System 1 (Measures 187-190): Measures 187 and 188 are mostly rests. In measure 189, Vln. II, Vla., and Vc. enter with a half-note chord marked *p*. In measure 190, Vln. II, Vla., and Vc. play a sixteenth-note figure marked *pp*. Vln. I and Cb. have whole-note chords marked *f-pp* with a 'Div.' (divisi) marking.

System 2 (Measures 191-194): All parts play continuous sixteenth-note figures. Vln. I and Vln. II are marked *mf*. Vln. II, Vla., and Vc. are marked *pp*. Vc. and Cb. have a 'leggiero' (light) marking and are marked *f*.

System 3 (Measures 195-198): The patterns continue. Vln. I and Vln. II are marked *mf*. Vln. II, Vla., and Vc. are marked *mf*. Vc. and Cb. are marked *mf*.

System 4 (Measures 199-202): The patterns continue. Vln. I and Vln. II are marked *mf*. Vln. II, Vla., and Vc. are marked *mf*. Vc. and Cb. are marked *mf*. In measure 201, Vln. I and Vln. II have a 'ff' (fortissimo) marking.

5.2 *Hemeroscopium*, para orquesta (1972, rev. 1995)

A principios de la década de los años setenta García Abril empezó a compaginar su labor creativa con la docencia como catedrático de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1972 el compositor dio a conocer dos obras orquestales que fueron estrenadas con la diferencia de unos meses: *Hemeroscopium*, para gran orquesta y el concierto para violín *Cadencias*. Estas obras de extenso formato marcaron un punto de inflexión en la evolución del compositor, tanto en la resolución de sus convicciones estéticas como en el camino hacia la consolidación de un lenguaje propio.

La obra que nos ocupa fue completada a comienzos de 1972, después de cerca de tres años trabajando en su composición. Fue escrita como un encargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española y está dedicada al director de orquesta Enrique García Asensio, quien fue el encargado de su estreno en Madrid en la primavera de ese mismo año⁴.

Con el título de la obra el compositor se ha querido referir al lugar en el que se encontraba una antigua atalaya que los griegos situaban, según la tradición, en una zona de la costa mediterránea en torno a las ciudades de Denia y Jávea. Esta referencia contiene en sí misma una serie de alusiones al litoral levantino y a la cultura mediterránea, que el compositor ha reflejado en su partitura a través de una rica paleta de colores orquestales, evocando el arte pictórico de los maestros del luminismo valenciano.

Hemeroscopium figura como su primera gran obra sinfónica y representa una especie de manifiesto personal sobre su postura estética a partir de ese momento. La composición de esta obra supuso una aproximación a los movimientos neotonales, alejándose a la vez de todo tipo de prejuicios. García Abril ha descrito sus intenciones creativas y el planteamiento estructural que se propuso para su composición:

He pretendido escribir una obra para orquesta lo más unitaria posible en su forma, lo que no obsta para que en el interior de la partitura se sucedan, sin solución de continuidad, secciones que equivaldrían a los tiempos del esquema tradicional. [...] Partiendo de un material de cierta naturaleza, la composición evoluciona melódica, rítmica, armónica e instrumentalmente dentro de una línea totalmente controlada pero de aparente flexibilidad y a través de procesos dinámicos que llevan nuestra atención hacia una serie de climas, conducentes en cada sección a un punto culminante y, dentro de la obra entera, encaminados a la liberación que supone el punto culminante del *Allegro* final. [...] En resumen, *Hemeroscopium* –cuyo título alude a la denominación que daban los griegos a esta zona de la costa mediterránea, cercana a Jávea, en donde ellos creían nacía el sol– es una suerte de concierto para orquesta, libre en su estructura formal y virtuosista de escritura⁵.

⁴ Su estreno tuvo lugar en el Auditorio del Palacio de Congresos de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Enrique García Asensio, el 22.04.1972.

⁵ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 5-5. Estructura de *HEMEROSCOPIUM*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 25	Contemplativo. Tema A de carácter expresivo en el clarinete I (3-18). Fondo orquestal de acompañamiento. Pedal de <i>la b–mi b</i> (1-10).
	P2	25 – 33	Es continuación de P1. Motivo principal en violín solista. Pedal de <i>mi b</i> .
	P3	34 – 47	Animando. Es equivalente a P1. Tema A en violines (35) y flauta I (41).
	P4	47 – 62	Più mosso. Pasaje enérgico de <i>tutti</i> orquestal. Pedal de <i>si b</i> (51-61).
	P5	62 – 76	Tranquilo. Es equivalente a P1. Tema A en flauta I (62) y oboe I (70).
	P6	76 – 94	Più mosso. Es equivalente a P4. Variación transpuesta un semitono inferior.
	P7	95 – 107	Poco meno mosso. Motivo nuevo en flauta I (95-102). Pedal de <i>re b</i> .
	P8	108 – 116	Più mosso. Pasaje de la cuerda. Cierre de la sección (114-116).
Sección 2	P9	117 – 128	A tempo (poco liberamente). Breve canon en maderas. <i>Tutti</i> orquestal.
	P10	128 – 152	A tempo. Canon a 4 partes en la cuerda. Pedal de <i>mi b</i> en vientos.
	P11	152 – 156	Poco meno. Breve pasaje <i>cantabile</i> en la cuerda. Cierre de la sección.
Sección 3	P12	157 – 177	Moderato. Tema B ¹ de ritmo sincopado en oboes (157), y en trompetas y flautas (164). Pedal de <i>mi b</i> (157-171). Cad. andaluza (177-178).
	P13	178 – 186	Più mosso. Motivo nuevo en la cuerda, de carácter rítmico.
	P14	186 – 193	Poco meno. Pasaje de transición en las maderas y cuerda. Pedal de <i>mi b</i> .
	P15	194 – 204	Poco più. Es equivalente a P13. Intensificación de la textura.
	P16	204 – 222	Poco meno mosso. Elaboración del tema B ¹ en trompas (206), cuerda (210), flautas (214) y clarinetes (218). Pedales de <i>mi b</i> (204) y <i>la b</i> . (213).
	P17	222 – 232	Es continuación de P16. Elaboración del tema B ¹ en los violines duplicados a la 8ª. Pedal de <i>do #</i> .
	P18	232 – 248	Poco più mosso. Pasaje de carácter rítmico. Clímax de la sección (243-248).
Sección 4	P19	248 – 259	Moderato assai e libero. Estilo melismático. <i>Cadenza</i> del oboe I.
	P20	259 – 264	Breve <i>parenthesis</i> en la sección de la cuerda. Clímax de la sección (263-264).
	P21	264 – 279	Es equivalente a P19. Continuación y cierre de la <i>cadenza</i> del oboe I.
	P22	279 – 295	Elaboración del tema B ¹ en la cuerda. Pasaje de carácter <i>cantabile</i> .
	P23	296 – 306	Es equivalente a P22. Cierre de la sección (303-306).
Sección 5	P24	307 – 331	Allegro (non tropo). Estilo de danza. Tema B ² en las 6 trompas.
	P25	332 – 339	Allegro (a tempo). Pasaje de carácter rítmico. Funciona como transición.
	P26	340 – 363	Poco meno. Es equivalente a P24. Tema B ² en las maderas y 2 trompas.
	P27	364 – 371	Inciso orquestal de textura compleja.
	P28	372 – 398	Poco più mosso. Variación del tema B ² en trompeta I (376) y violines (387).
	P29	398 – 407	Meno mosso. Pasaje de la cuerda y las maderas.
	P30	407 – 415	Moderato. Breve <i>parenthesis</i> . Atenuación de la textura y la dinámica.
	P31	415 – 450	A tempo. Es equivalente a P28. Variación del tema B ² en violines.
	P32	450 – 458	Poco meno mosso. Atenuación del tempo y la dinámica.
	P33	458 – 470	Poco meno mosso. Pasaje con solos de flauta, oboe y clarinete.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección final	P34	470 – 480	Tempo giusto. Estilo de danza. Variación del tema B ² en trompeta I y después en las maderas. Pedal de <i>fa</i> .
	P35	481 – 492	Pasaje de carácter rítmico basado en el intervalo de 3 ^a menor ascendente.
	P36	492 – 515	Meno mosso. Es equivalente a P26. Variación transpuesta un tono superior.
	P37	516 – 524	Es equivalente a P27. Variación transpuesta un tono superior.
	P38	524 – 540	Più mosso. Variaciones del tema B ² en solos de instrumentos de viento.
	P39	540 – 549	Meno mosso. Pasaje expresivo en los violines I, derivado del tema B ² .
	P40	549 – 568	Poco meno mosso. Pasaje expresivo en la cuerda, basado en el tema B ² .
	P41	568 – 576	Allegro. Estilo de danza. Pasaje de carácter rítmico.
	P42	576 – 587	Es repetición de P35.
	P43	587 – 596	Poco meno. Pasaje conclusivo de <i>tutti</i> orquestal. Final de carácter eufórico.

EJEMPLO 5-6. *Hemeroscopium*. Tema A (1-18), Tema B¹ (157-170) y Tema B² (307-322).

Contemplativo ♩ = 52 - 60

Clarinete I

Moderato ♩ = 80 - 88

Ob. I - II

Cor. ingl.

Fl. I - II

Fl. III

Allegro (non tropo) ♩ = 132 - 138

Tpa. I - II

III - IV

V - VI

EJEMPLO 5-7. *Hemeroscopium* (cc. 1-8).

Contemplativo ♩.=52-60 [5]

Flauta 1
Flauta 2
Flauta 3 (Flautín)
Oboe 1
Oboe 2
Corno Inglés
Clarinete 1
Clarinete 2
Clarinete 2
Fagot 1
Fagot 2
Contrafagot

I-II-III
Trompas
IV-V-VI
Trompeta 1
Trompeta 2
Trompeta 3
Trombón 1
Trombón 2
Trombón 3
Tuba

Sord. I-II
Sord.
III-IV

Contemplativo ♩.=52-60 [5]

Percusión

Piano
Celesta
Arpa 1
Arpa 2

Contemplativo ♩.=52-60

Violines 1
Violines 2
Violas
Violonchelos

Atril 1
Atril 2 pizz. ba (sord.)
pizz. ba

Más de dos décadas después, el compositor realizó una revisión de la obra en la que efectuó algunas ligeras reelaboraciones con respecto a la partitura original. Esta recuperación y actualización de la obra se vio materializada con su publicación en 1995, siendo objeto de una mayor difusión a través de nuevas interpretaciones y registros discográficos.

La plantilla orquestal utilizada por García Abril incluye tres flautas (flautín), dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, contrafagot, seis trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, percusión, dos arpas, celesta, piano y cuerda. La sección de percusión incluye una amplia variedad de instrumentos, destacando la utilización de dos xilófonos, glockenspiel, campanas, caja, timbales, dos bombos y tam-tam.

El apelativo de «concierto para orquesta», señalado por el propio compositor, se refiere evidentemente al planteamiento organizado en forma tripartita en el nivel de la estructura superficial, así como a la escritura virtuosística tanto de las partes instrumentales individuales como la del conjunto orquestal. Sin embargo, en un nivel más profundo, la obra contiene una estructura compleja articulada a partir de los materiales temáticos y de los puntos culminantes a los que alude el autor. Desde esta perspectiva, se puede advertir una cierta intencionalidad narrativa en la forma de articular los eventos musicales.

En primera instancia se puede identificar en la obra una estructura de tres partes diferenciadas que se suceden sin interrupción: *Contemplativo* (c. 1), *Moderato* (c. 157) y *Allegro* (c. 307). Asimismo cada una de estas partes contiene un tema principal que es desarrollado a través de la variación continua, funcionando como un *leitmotiv* (ejemplo 5-6). Partiendo de esta estructura tripartita en un movimiento, hemos dividido la obra en seis secciones para la realización de un análisis de la música como discurso (tabla 5-5).

La sección inicial se desarrolla en torno a un mismo material temático. En el periodo 1, el clarinete solista expone el tema A desplegando una melodía de carácter *cantabile* y color modal. El fondo orquestal que sirve de acompañamiento –de sonoridad impresionista– está basado en una pedal de quinta justa (*la b-mi b*) como se puede observar en el ejemplo 5-7. En el periodo 2, que es continuación del anterior, un violín solista presenta un motivo nuevo sobre una pedal de *mi b* en los contrabajos y arpa. En el periodo 3 los violines, y después la flauta I, presentan una variación abreviada del tema A. El periodo 4 consiste en un pasaje de *tutti* orquestal que conduce al clímax de la sección. En el periodo 5 reaparece el tema A en dos variaciones transpuestas, en la flauta I y después en el oboe I. El periodo 6 es una variación transpuesta un semitono inferior del periodo 4. El periodo 7 presenta un material melódico nuevo en la flauta I sobre una pedal de *re b*. El periodo 8 es una pasaje expresivo de la cuerda que conduce al cierre de la sección.

EJEMPLO 5-8. *Hemeroscopium* (cc. 157-161).

Moderato ♩ = 80-88

160

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3 (Fin.)
Ob. 1
Ob. 2
C. In.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Cf. g.
Tpas.
1 Sord.

Moderato ♩ = 80-88

160

Perc.
Lira
Bombo (baqueta blanda)
Timb.
Cel.
Pia.
Arp. 1
Arp. 2

Moderato ♩ = 80-88

160

Vi. 1
Vi. 2
Vla.
Vcl.
Cb. j.

(sord.)
pp
(sord.)
pp
(sord.)
pp
(sord.)
pp
(sord.)
pp
(sord.)
pp
pizz.
p
pizz.

La sección 2, escrita en un *tempo* más tranquilo, presenta un carácter expresivo. El periodo 9 comienza con un breve canon en el oboe, clarinete y fagot solistas, que es seguido por un *tutti* orquestal que funciona como clímax de la sección. En el periodo 10 –escrito en estilo imitativo– se desarrolla un canon a cuatro partes en la cuerda, basado en un motivo de carácter expresivo, que da lugar a una libre escritura de partes. Sobre esta textura de la cuerda se superpone una pedal de *mi b* –en los registros grave y agudo– en los contrabajos, instrumentos de viento y timbales (ver ejemplo 3-30). El periodo 11 es un breve pasaje de unísono orquestal en violas, violonchelos y contrabajos, que evoca el comienzo del tema A y que funciona como cierre de la sección.

En la sección 3 se inicia el *Moderato*, que se corresponde con la parte central de la obra. El periodo 12 comienza con la exposición del tema B¹ –escrito en el modo de *mi b* dórico y ritmo sincopado– en los oboes y corno inglés, y a continuación en trompetas (con sordina) y flautas, sobre una pedal de *mi b* (ejemplo 5-8). En el periodo 13 la sección de cuerda presenta un nuevo motivo basado también en un ritmo sincopado. El periodo 14 consiste en un breve pasaje de transición en las maderas y la cuerda, sobre una pedal de *mi b*. El periodo 15 es equivalente al 13, pero la orquestación presenta una intensificación de la textura (ejemplo 5-9). En el periodo 16 se produce una elaboración del tema B¹ en cuatro trompas y en la cuerda, sobre una pedal de *mi b*, y a continuación en flautas y clarinetes sobre una pedal de *la b*. En el periodo 17, que es continuación del anterior, los violines duplicados a la octava presentan una nueva elaboración del tema B¹, sobre una pedal de *do #*. El periodo 18 es un pasaje de carácter rítmico que conduce al clímax de la sección, orquestado este último en la cuerda, arpas, piano y percusión a través de una envolvente dinámica sobre la nota *do #*.

La sección 4, escrita en un *tempo* tranquilo, contiene el carácter más introspectivo de la obra. En el periodo 19 se produce súbitamente una atenuación de la textura y la dinámica, donde el oboe I presenta una intensa línea melódica en forma de *cadenza* y en estilo melismático, sobre un fondo armónico de la cuerda y arpas (ver ejemplo 3-51). El periodo 20 consiste en un breve fragmento de la cuerda que funciona como un *parenthesis* del monólogo del oboe, y que constituye el clímax de la sección. Tras esta breve intermisión de las cuerdas en el discurso, el periodo 21 prosigue como continuación del periodo 19 hasta alcanzar el cierre del pasaje del solista. La *cadenza* del oboe concluye con una repetición del mismo fragmento inicial del pasaje (cc. 248-252) en forma de *epanalepsis* retórica. En los periodos 22 y 23 se produce una nueva elaboración del tema B¹ en la cuerda, en un pasaje de carácter *cantabile* que conduce al cierre de la sección.

EJEMPLO 5-9. *Hemeroscopium* (cc. 194-197).

Poco più ♩ = 126 195

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3 (Fln.)
Ob. 1
Ob. 2
Cln.
Cl. 1
Cl. 2
Cl.B.
Fg. 1
Fg. 2
Cfb.

I-II
Tpas.
III-IV
Tua. 1
Tua. 2
Tua. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba

Poco più ♩ = 126 195

Xil.
Bombo
Perc.
Bombo
Timb.

8va
Pia.
Arp. 1
Arp. 2

cant. *Poco più* ♩ = 126
VI. 1
VI. 2
Via.
Vch.
DIV. pizz. arco
Cbj.

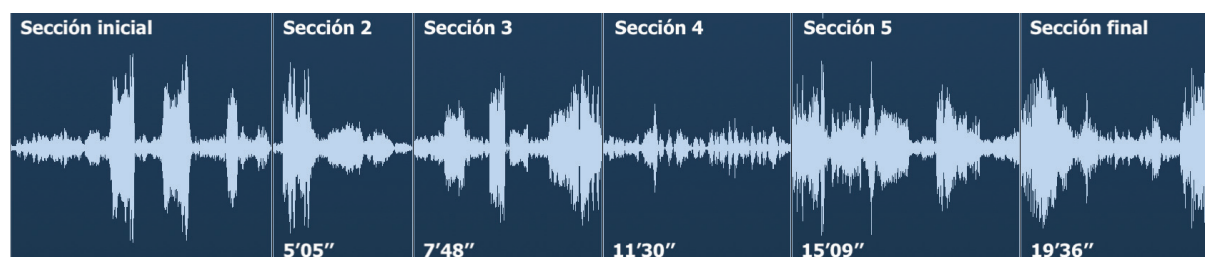
195

En la sección 5 irrumpe enérgicamente el comienzo del *Allegro*, escrito en estilo de danza. En el periodo 24 las seis trompas exponen el tema B² –derivado del tema B¹– con un cierto aire de ritmo de danzón (ejemplo 5-10). El periodo 25 es un pasaje de carácter rítmico que funciona como transición. El periodo 26 es equivalente al 24, donde el tema B² es presentado en las maderas y dos trompas. El periodo 27 funciona como un inciso dentro del discurso, formado por una textura de varios elementos. El periodo 28 presenta una variación del tema B² en la trompeta solista y después en los violines. El periodo 29 es un pasaje de las cuerdas y maderas con la línea melódica principal en los violines. El periodo 30, que funciona como un *parenthesis*, contiene pasajes del clarinete I y la trompa I sobre un acompañamiento de la cuerda. En el periodo 31, que es equivalente al 28, se produce otra variación del tema B² en los violines, y después en las seis trompas. En los periodos 32 y 33 se produce una atenuación del *tempo* y la dinámica, donde la línea melódica principal está asignada a los violines y después a la flauta, oboe y clarinete solistas.

En la sección final prosigue el estilo de danza a través de diversas elaboraciones del mismo tema. En el periodo 34 se produce una variación del tema B² en la trompeta I y después en las maderas, sobre una pedal de *fa*. El periodo 35 es un pasaje rítmico de *tutti* orquestal basado en el intervalo de tercera menor. Los periodos 36 y 37 son una variación transpuesta –un tono superior– de los periodos 26 y 27. El periodo 38 presenta nuevas variaciones del tema en los instrumentos de viento. En los periodos 39 y 40 se produce una atenuación del *tempo* y la dinámica, en un pasaje expresivo de la cuerda. El periodo 41 recupera el *tempo* rápido y el estilo de danza, que continúa en el periodo 42 como repetición del 35. El periodo 43 es el pasaje conclusivo de carácter eufórico.

Por último, en el gráfico 5-1 se puede observar los distintos puntos culminantes de cada sección. También se puede apreciar que la sección 4 es la más inactiva e introspectiva, mientras que en las secciones 5 y 6 se concentra la mayor actividad dinámica y rítmica.

GRÁFICO 5-1. Forma de onda de *Hemeroscopium*⁶.



⁶ El gráfico de forma de onda ha sido extraído del CD Audio: GARCÍA ABRIL, Antón. *Cantos de pleamar, Cadencias, Hemeroscopium*. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Rafael Frühbeck de Burgos (dir.). Iberautor Promociones Culturales, SA01091 (2005).

EJEMPLO 5-10. *Hemeroscopium* (cc. 307-313).

Allegro (non troppo) ♩=132-138

310

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3 (Flu.)
Ob. 1
Ob. 2
C. In.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Ctg.
Tpas.
Tia. 1
Tia. 2
Tia. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Xil.
Tom-tom medio
Tom-tom grave
Perc.
Caja
Bombo
Timb.
Pia.
Arp. 1
Arp. 2
VI. 1
VI. 2
Vla.
Vch.
Cbj.

Allegro (non troppo) ♩=132-138

310

Allegro (non troppo) ♩=132-138

310

5.3 *Celibidachiana*, concierto para orquesta (1982)

La referencia explícita a la figura de Sergiu Celibidache en el título de esta obra orquestal, responde no sólo a su dedicatoria sino también a la intención de García Abril de aproximarse a través de la composición al pensamiento musical del célebre director de orquesta rumano. El compositor conoció al maestro Celibidache a finales de los años sesenta por intermedio de Enrique García Asensio, quien fue uno de los discípulos más reconocidos del director. En los viajes que Celibidache realizaba a España solía reunirse con un grupo de amigos entre los que se encontraba García Abril. Fue a partir de entonces cuando llegaron a entablar una amistad cercana –casi familiar– gracias a la que el compositor pudo conocer su pensamiento y posición estética ante el fenómeno musical.

El origen de la obra parte de una petición realizada por el propio director de orquesta. Sin embargo, este proyecto lo concretó García Abril después de algún tiempo, cuando emprendió su composición a raíz de un encargo realizado por la Orquesta Nacional de España, a comienzos de los años ochenta. La obra escrita para gran orquesta fue completada el 14 de abril de 1982, y se estrenó sólo unos días después en Madrid⁷. Lamentablemente, la obra nunca llegó a ser interpretada por Celibidache debido a diversas causas que el propio compositor describió: «[...] porque me demoré en su entrega y a él, que sólo dirigía las obras después de habérselas aprendido de memoria, se le había echado el tiempo encima y tenía ya cierta precaución hacia los estrenos»⁸.

García Abril ha expuesto el planteamiento creativo que se propuso, al escribir una obra orquestal a partir de algunas ideas coincidentes con el pensamiento del maestro en la manera de entender el hecho musical:

Celibidachiana es una obra dedicada al gran maestro y amigo Sergiu Celibidache. Pero no se trata simplemente de una dedicatoria afectiva: he querido, además, acercarme de alguna manera al concepto «celibidachiano» de la música. [...] Inspiración, técnica e intuición configuran su gran personalidad de artista. Técnicamente es capaz de sorprender incluso al mismo compositor de la obra analizada, y aquello que difícilmente puede analizarse y explicar del arte es en donde Sergiu Celibidache, después de un estudio científico y psicológico, lo convierte en un aspecto más de ese estudio fenomenológico de la música que es una constante de su personalidad. Estos aspectos brevemente apuntados y otros muchos de índole humano configuran lo «celibidachiano», de aquí el título de la obra. Estos postulados, coincidentes plenamente con mi enfoque técnico-estético de la música, han sido, de alguna manera, motivaciones o puntos de partida para realizar esta elegía para orquesta⁹.

⁷ Su estreno tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, por la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Enrique García Asensio, el 23.04.1982.

⁸ GARCÍA ABRIL, Antón. «Respeto y profundidad» [En la muerte de Sergiu Celibidache]. En: *ABC*. Madrid, 16 de agosto de 1996, p. 73.

⁹ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 5-6. Estructura de *CELIBIDACHIANA*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 10	Deciso. Enérgico <i>tutti</i> orquestal basado en 4 repeticiones de un poliacorde, seguido de una atenuación gradual de la sonoridad en una sola nota.
	P2	10 – 21	A tempo. Es variación de P1. Pasaje en canon en la cuerda (15-21).
	P3	22 – 37	Estilo de copla. Línea melódica en el registro grave de los violines I.
	P4	37 – 52	Più mosso. Estilo imitativo. Secuencia de motivos en canon en las maderas.
	P5	53 – 56	Poco accel. Breve pasaje repetitivo en forma de <i>loops</i> . <i>Suspensio</i> (56).
	P6	57 – 69	A tempo (un poco libre). Estilo de copla. Línea melódica en violines I.
Sección 2	P7	70 – 75	Poco più mosso. Es equivalente a P1. Variación transpuesta en <i>pp</i> . Línea melódica en estilo de copla, en el registro grave de los violines I.
	P8	76 – 82	Poco più mosso. Es equivalente a P7.
	P9	83 – 87	Poco più mosso. Es equivalente a P7.
	P10	88 – 102	Poco più mosso. Pasaje en canon en la cuerda. Pedal de <i>la</i> (95-102).
	P11	103 – 112	Poco più mosso. Es elaboración intensificada de P10. Pedal de <i>la</i> .
	P12	112 – 122	Poco meno mosso. Pasaje de <i>tutti</i> orquestal. Línea melódica duplicada a la doble 8ª en violines, violas y violonchelos. Clímax de la sección.
	P13	122 – 128	A tempo. Es equivalente a P4. Variación abreviada.
	P14	128 – 136	Poco meno mosso. Es equivalente a P6. Variación abreviada.
	P15	136 – 144	Poco più mosso. Línea melódica duplicada a la doble 8ª en las maderas.
Sección 3	P16	144 – 177	Più mosso. Es equivalente a P6. Estilo de copla intensificado.
	P17	178 – 183	Breve <i>tutti</i> orquestal de carácter rítmico. <i>Suspensio</i> (183).
	P18	184 – 186	A tempo. Breve inciso derivado de P16.
	P19	187 – 190	Maestoso. Pasaje homorrítmico de <i>tutti</i> orquestal. Clímax de la sección.
	P20	191 – 199	Es continuación de P19. Atenuación de la textura y la dinámica. Funciona como cierre de la sección.
Sección 4	P21	199 – 211	Pasaje de carácter <i>cantabile</i> –en un ámbito cromático– en los violines.
	P22	212 – 223	A tempo. Enunciación de un tema lírico –cromático– en violines I.
	P23	224 – 231	Poco più mosso. Es equivalente a P22. Tema lírico en el oboe I.
	P24	232 – 241	Es equivalente a P22. Tema lírico en flauta I.
	P25	242 – 246	Breve pasaje en las maderas, sobre un fondo armónico de la cuerda.
	P26	246 – 249	Poco meno mosso. Motivo nuevo expuesto en un violín solista.
	P27	250 – 255	A tempo. Tema lírico en el flautín, sobre un fondo armónico.
	P28	255 – 260	Più mosso. Pasaje de transición en la cuerda y maderas.
	P29	261 – 267	A tempo. Cántico. Línea melódica principal duplicada a la 8ª en violines.
	P30	268 – 271	Più mosso. Pasaje de carácter rítmico en <i>tutti</i> orquestal. Clímax de la sección.
	P31	272 – 275	Mixtura de acordes paralelos en trompetas, trompas y trombones.
	P32	276 – 286	Più mosso. Atenuación gradual de la textura y la dinámica, sobre una pedal de <i>la</i> . Funciona como cierre de la sección.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección 5	P33	287 – 294	Deciso (Tempo I). Es elaboración de P1. Línea melódica en la cuerda.
	P34	295 – 300	Poco meno mosso. Línea melódica en la cuerda, sobre un fondo armónico.
	P35	301 – 304	Poco più mosso. Es equivalente a P7. Línea melódica en la cuerda.
	P36	305 – 322	Deciso. Es elaboración de P1. Línea melódica en la cuerda.
	P37	323 – 328	Es elaboración del motivo inicial de P17.
	P38	328 – 331	Accel. poco a poco. Pasaje de transición en estilo de danza.
	P39	332 – 341	A tempo. Es equivalente a P31. Mixtura de acordes paralelos en las maderas.
	P40	342 – 344	Pasaje rítmico en la cuerda al unísono. <i>Suspensio</i> (344).
Sección final	P41	345 – 366	Deciso (Tempo I). Es equivalente a P16. Variación intensificada.
	P42	367 – 372	Es equivalente a P17. Transposición un semitono superior. <i>Suspensio</i> (372).
	P43	373 – 374	A tempo. Es equivalente a P18. Transposición un semitono superior.
	P44	375 – 383	Maestoso. Es elaboración de P19. Región climática hasta el desenlace.
	P45	383 – 388	A tempo. Es equivalente a P39. Variación transpuesta.
	P46	389 – 397	Maestoso. Es equivalente a P44. Variación transpuesta.
	P47	397 – 405	Maestoso. Es continuación de P46. <i>Coda</i> de carácter disfórico en <i>ff</i> .

Es importante destacar que la obra fue concebida originalmente como una «Elegía para orquesta», que refleja el sentido y carácter lírico que García Abril quiso expresar como una inequívoca intención estética. No obstante, suprimió esta referencia al publicar la partitura –una década después– con el subtítulo de «Concierto para orquesta». Por tanto, resulta fundamental conocer el planteamiento original de la obra para acercarse al contenido expresivo y a las características estéticas primigenias de esta composición.

La plantilla orquestal utilizada por García Abril incluye maderas a tres, seis trompas, tres trompetas, tres trombones, trombón bajo, tuba, percusión, dos arpas, piano y cuerda. La sección de instrumentos de viento-madera incluye como instrumentos auxiliares un flautín, flauta en *sol*, corno inglés, clarinete requinto, clarinete bajo y contrafagot. En la sección de percusión destaca la utilización de los timbales, bombo y tam-tam, como elemento tímbrico del registro grave.

Celibidachiana es una obra escrita en un único y extenso movimiento. En el nivel de la estructura superficial, la obra está organizada siguiendo un esquema tripartito del tipo ABA', con una parte central más lenta y de carácter lírico (c. 199) y donde la última parte está escrita en forma de recapitulación variada (c. 287). Sin embargo, en el nivel de la estructura profunda la obra presenta una organización más compleja, en la que los materiales se desarrollan a través de la variación y transformación continua, y en la que se produce un discurso sonoro de manera circular originado por la reiteración de esos mismos materiales.

EJEMPLO 5-11. *Celibidachiana* (cc. 1-8).

Deciso ♩ = 108 allarg. e dim. ♩ = 66

Fl. I - II
III

Ob. I - II
III

Cl. I - II
III

Fg. I - II
III

I - III

Tpa. II - IV

V - VI

Tpta. I - II
III

Tbn. I - II
III

Tbn. b.

Tuba

Perc.
Bombo

Timb.

Arpa I - II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff *mf* *p* *pp*

allarg. e dim.

Para la realización del análisis hemos dividido la obra en seis secciones como se muestra en la tabla 5-6. El periodo 1 se inicia con un enérgico y solemne *tutti* orquestal, producido a partir de la resonancia de un *do* grave en *fortissimo*, seguido de cuatro repeticiones de un poliacorde formado por la superposición de los acordes de *do* y *re*. Esta sonoridad orquestal se desvanece progresivamente hasta reducirse a una sola nota (*la*) en los violines primeros, que da paso a una línea melódica descendente (ejemplo 5-11). El periodo 2 consiste en una repetición variada del anterior, en la que los factores del poliacorde invierten su posición (ver ejemplo 2-6). En el periodo 3 comienza un pasaje melódico en los violines primeros, escrito en estilo de copla, sobre un acompañamiento de acordes paralelos en las maderas. En el periodo 4 las maderas presentan una secuencia de breves motivos en canon, sobre un acompañamiento de la cuerda. El periodo 5 consiste en un pasaje repetitivo en forma de *loops*, que se interrumpe abruptamente. En el periodo 6 los violines primeros exponen una nueva línea melódica en estilo de copla, que cierra la sección.

La sección 2 presenta una elaboración de los materiales anteriores. En los periodos 7, 8 y 9 se produce una secuencia de variaciones transpuestas —en *pianissimo*— del periodo inicial, donde los violines primeros despliegan una línea melódica en su registro grave en estilo de copla (ejemplo 5-12). En el periodo 10 se produce un pasaje en canon en la cuerda, que conduce en el periodo 11 a una elaboración intensificada del anterior, sobre una pedal de *la*. El periodo 12, que constituye el clímax de la sección, presenta una línea melódica duplicada a la doble octava en la cuerda. Los periodos 13 y 14 presentan una variación abreviada, respectivamente, de los periodos 4 y 6. En el periodo 15 las maderas presentan una línea melódica duplicada a la doble octava, sobre un acompañamiento de la cuerda.

La sección 3 funciona como culminación de la primera parte de la obra. En el periodo 16 los violines primeros y las violas presentan una línea melódica duplicada a la octava, escrita en estilo de copla intensificado (ver ejemplo 3-20), estableciendo un diálogo con las maderas que tocan una melodía duplicada a la doble octava. En el periodo 17 se produce un *tutti* orquestal de carácter rítmico que se interrumpe abruptamente (*suspensio*). El periodo 18 consiste en un breve inciso derivado del periodo 16. En el periodo 19 se produce un intenso *tutti* orquestal a través de una textura homorrítmica basada en la cadencia andaluza, funcionando como clímax de la sección. La cadencia andaluza se produce en dos estratos, diferenciados por el registro y la orquestación, a través de una superposición de acordes (ver ejemplo 3-39). En el periodo 20, que es continuación del anterior, se produce una atenuación gradual de la textura y la dinámica. La cadencia andaluza aparece aquí transportada un tritono superior en el registro grave, en un pasaje que funciona como cierre de la sección.

EJEMPLO 5-12. *Celibidachiana* (cc. 70-72).

4/4 $\text{♩} = 84$ *Poco più mosso (e libero)* *allarg.* $\text{♩} = 60$ *A tempo*

Fl. I II *pp* (I-II)

Ob. I II *pp* (I-II)

Cl. II *p* (Cl. B.)

Fg. I II III *pp*

Cor. II-IV *pp* (II')

V-VI

Trb.

Trbn.

Tb.

Perc. B°

Timp.

Pno. *pp*

Arp. I *pp*

Arp. II *pp*

VI. I *ten.* $\text{♩} = 84$ *Poco più mosso (e libero)* *allarg.* $\text{♩} = 60$ *A tempo ten.* *cant.*

VI. II

Vle. *pp*

V.C. *pp*

C.B. *pizz.*

La sección 4 presenta un carácter más introspectivo, efectuando una función intermedia de contraste. En el periodo 21 los violines introducen un pasaje contrapuntístico que conduce al periodo 22, donde los violines primeros exponen un tema cromático de carácter lírico sobre un acompañamiento de la cuerda. En los periodos 23 y 24, el oboe y después la flauta enuncian el anterior tema lírico de forma transpuesta (ver ejemplo 2-14). En el periodo 25 se produce un pasaje en forma de rápidas escalas en las maderas. En el periodo 26 un violín solista presenta un motivo nuevo sobre un acompañamiento de la cuerda. En el periodo 27 reaparece el tema lírico en el flautín sobre un acorde pedal de *do*. El periodo 28 consiste en un pasaje de transición en la cuerda y maderas. El periodo 29 presenta un cántico con la línea melódica principal duplicada a la octava en los violines. El periodo 30 constituye el clímax de la sección en un pasaje de carácter rítmico. En el periodo 31 se produce una mixtura de acordes paralelos con carácter temático en los metales (ejemplo 5-13). El periodo 32 funciona como cierre mediante una atenuación de la dinámica sobre una pedal de *la*.

En la sección 5 se inicia una recapitulación variada de la primera parte de la obra. El periodo 33 es una elaboración del periodo 1, donde la cuerda toca al unísono un intenso motivo de tres notas. En el periodo 34 la cuerda continúa una línea melódica sobre un fondo armónico de los instrumentos de viento. El periodo 35 es equivalente al 7. El periodo 36 presenta una nueva elaboración del periodo 1, donde la cuerda al unísono enuncia una línea melódica en estilo de copla intensificado. El periodo 37 consiste en una elaboración del motivo inicial del periodo 17. El periodo 38 es un pasaje rítmico en estilo de danza que funciona como transición. El periodo 39 es equivalente al 31, en el que las maderas presentan una variación transpuesta de la mixtura de acordes paralelos. El periodo 40 consiste en un breve pasaje rítmico en la cuerda al unísono que se interrumpe abruptamente. En la sección final se produce una recapitulación variada e intensificada de la sección 3. Así, la secuencia de periodos 41-44 es equivalente a la de los periodos 16-19, dando inicio a una región climática que se prolonga hasta el final (ejemplo 5-14). A su vez, los periodos 45 y 46 son una variación transpuesta de los periodos 39 y 44. El periodo 47 es continuación del anterior, y funciona como pasaje conclusivo de carácter disfórico o como *coda* catastrófica.

En la tabla 5-7 se ofrece la estructura paradigmática de la obra, en la que destaca la recurrencia del gesto inicial de P1 en sus distintas elaboraciones, al comienzo de las secciones 1 y 5. También destacan las reiteraciones variadas de los pasajes en estilo de copla (columna de P6), del gesto descendente en forma de cadencia andaluza (columna de P19) y del tema lírico (columna de P22). Además se puede apreciar el contraste que ejerce la parte central (periodos 21-32) y la recapitulación de ideas muy variada, a partir de P33.

275

I-II
Fl.

III

I-II
Ob.

III

I-II
Cl.

III

I-II
Fgs.

III

I-III
Cor. II-IV

V-VI

Trb.

Trbn.

Trbn. B.

Tb.

Perc.

Timp.

Pno.

Arp.

275

275

VI. I

VI. II

Vle.

V.C.

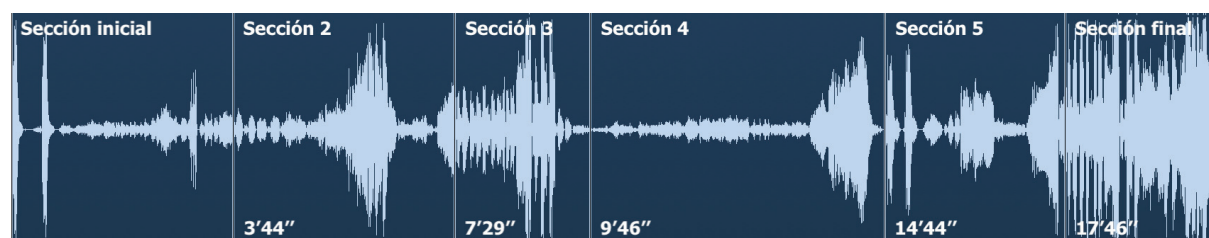
C.B.

TABLA 5-7. Estructura paradigmática de *Celibidachiana*.

[illegible]

Por último, en el gráfico 5-2 se muestra la «forma de onda» que refleja la actividad dinámica y los puntos culminantes de la obra. Se puede observar que la parte central (sección 4) es la menos dinámica y por el contrario la sección final concentra la mayor energía. Al tratarse de una obra escrita a modo de elegía, el planteamiento dramático podría describirse en términos de una prótasis (primera parte), epítasis (parte central) y catástrofe (parte final).

GRÁFICO 5-2. Forma de onda de *Celibidachiana*¹⁰.



¹⁰ El gráfico de forma de onda ha sido extraído del CD Audio: *Músicas para el tercer milenio: Carmelo A. Bernaola, Tomás Marco, Luis de Pablo, Antón García Abril*. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, José Ramón Encinar (dir.). A&B Master Record, CD-01-III (2001).

This musical score is for the piece *Celibidachiana*, measures 345-349. It is a full orchestral score with multiple staves for various instruments. The score is written in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 108. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 2/4, 1/4, 3/4, and 1/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl.):** I-II, III. I-II and III play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I-II and III play a sustained chord in the fourth measure.
- Oboes (Ob.):** I, II, III. I and II play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I and II play a sustained chord in the fourth measure.
- Clarinets (Cl.):** I, II, III. I and II play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I and II play a sustained chord in the fourth measure.
- Fagots (Fgs.):** I, II. I and II play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I and II play a sustained chord in the fourth measure.
- Contrabassoon (C.Fg.):** (C.F.) plays a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. It plays a sustained chord in the fourth measure.
- Cor Anglais (Cor. II-IV):** I-III. I-III play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I-III play a sustained chord in the fourth measure.
- Trumpets (Trbn.):** I-II, III. I-II and III play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I-II and III play a sustained chord in the fourth measure.
- Trumpets (Trbn. B.):** I-II, III. I-II and III play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I-II and III play a sustained chord in the fourth measure.
- Tuba (Tb.):** I. I plays a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. It plays a sustained chord in the fourth measure.
- Timpani (Timp.):** I-II. I-II play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I-II play a sustained chord in the fourth measure.
- Piano (Pno.):** I. I plays a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. It plays a sustained chord in the fourth measure.
- Arpeggiators (Arp.):** I, II. I and II play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I and II play a sustained chord in the fourth measure.
- Violins (VI.):** I, II. I and II play a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. I and II play a sustained chord in the fourth measure.
- Violas (Vle.):** I. I plays a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. It plays a sustained chord in the fourth measure.
- Violoncellos (V.C.):** I. I plays a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. It plays a sustained chord in the fourth measure.
- Double Basses (C.B.):** I. I plays a melodic line in the first measure, then a sustained chord in the second measure, and a melodic line in the third measure. It plays a sustained chord in the fourth measure.

5.4 *Canciones y danzas para Dulcinea, suite para orquesta (1985)*

Entre los homenajes y las distinciones otorgadas al compositor en el año que celebró su cincuenta aniversario, cabe destacar su ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –el 4 de diciembre de 1983– acto en el que pronunció su célebre discurso *Defensa de la melodía*. A través de este manifiesto, García Abril se posicionó estéticamente en la escena española e internacional hacia un tipo de neorromanticismo, recuperando los elementos tradicionales de la técnica musical. En los años siguientes a su nombramiento como académico, el Ballet Nacional de España le encargó la adaptación de los ballets *Danza y tronío* (1984) y *Doña Francisquita* (1985) realizados a partir de la música de otros compositores. Para los medios audiovisuales también escribió la música de varias bandas sonoras para el cine y la televisión.

La composición de la suite *Canciones y danzas para Dulcinea* tuvo su origen precisamente después de haber compuesto la banda sonora para el filme inglés *Monsignor Quixote* (1985), basado en una adaptación de la novela homónima del escritor británico Graham Greene. Tras el éxito obtenido en Londres, la misma productora inglesa le encargó la composición de una obra basada de nuevo en la novela de Cervantes. García Abril respondió a este encargo escribiendo las distintas piezas que integran la suite, tomando como fuente de inspiración al personaje de Dulcinea, figura inmortal del *Quijote*.

La suite orquestal *Canciones y danzas para Dulcinea* fue la primera aproximación realizada por el compositor a la temática cervantina en el ámbito sinfónico, que completaría una década después con la composición magistral del ballet *La gitanilla* (1996) basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes¹¹. La obra está escrita para pequeña orquesta y ha gozado de gran difusión después de su estreno realizado en el Principado de Asturias, unos años después de su composición¹². En las notas al programa del estreno, García Abril manifestaba lo siguiente:

He pretendido escribir una suite que nos acerque una vez más al genial e inagotable «Don Quijote», una de las cúspides de la literatura universal de todos los tiempos. [...] He buscado la expresión desde un lenguaje muy enraizado en nuestra cultura, en las formas de expresión que basan su punto de partida en nuestra herencia histórica¹³.

¹¹ Previamente el compositor había escrito para los medios audiovisuales la banda sonora de la serie producida por Televisión Española *Cervantes* (Alfonso Ungría, 1981), así como de la citada producción inglesa *Monsignor Quixote* (Rodney Bennett, 1985).

¹² Su estreno tuvo lugar en la iglesia de Santa María Magdalena de Ribadesella, por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias bajo la dirección de Jesse Levine, el 12.08.1993.

¹³ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 5-8. Estructura de «Danza del camino».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 24	♩. = 76. Estilo de danza. Breve introducción de la cuerda sobre un <i>ostinato</i> en <i>mi</i> menor. Tema 1º (<i>mi</i> eólico) en la flauta (9). Cad. andaluza (13-16).
	P2	25 – 56	Tema 2º (<i>mi</i> menor) en los violines duplicados a la 8ª. Cad. andaluza (36-37).
	P3	57 – 75	A tempo. Es equivalente a P1. Tema 1º en los violines duplicados a la 8ª (57) y después en la flauta (65). Cad. andaluza (61-64).
Sección central	P4	75 – 87	Estilo de danza. Tema 3º (<i>mi</i> mayor) en violines duplicados a la 8ª sobre una pedal de <i>mi</i> (79). [Repetición del tema 3º]
	P5	88 – 95	Pasaje breve de transición escrito en ritmo de guajira. Línea melódica en violines al unísono. <i>Ostinato</i> rítmico en violas, violonchelos y contrabajos.
	P6	96 – 111	Es equivalente a P4. Tema 3º (<i>si</i> mayor) en maderas duplicadas a la doble octava (96) y después en violines duplicados a la 8ª (104).
	P7	112 – 124	Es equivalente a P5. Línea melódica en trompas al unísono (<i>si</i> mayor).
Sección final			[Recapitulación de la sección inicial]
	P8	125 – 148	Es repetición de P1.
	P9	149 – 179	Es repetición de P2.
	P10	180 – 195	A tempo. Es variación transpuesta de P3 (<i>sol</i> menor).
	P11	196 – 227	Pasaje conclusivo en <i>tutti</i> orquestal. Final de carácter eufórico (<i>sol</i> menor).

EJEMPLO 5-15. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Danza del camino» (cc. 9-16).

La suite está integrada por tres canciones y tres danzas instrumentales que evocan, a través de sugerentes títulos, distintas escenas imaginarias que representan el ideal de amor de don Quijote. La obra está escrita en un lenguaje claro y expresivo, predominantemente diatónico a través de una libre utilización de la tonalidad y de escalas modales. De manera excepcional el compositor añadió una armadura de clave en cuatro de las piezas de la suite, que refleja un ámbito armónico tonal –no funcional– enraizado en la tradición musical. En el aspecto formal García Abril recurrió, para los distintos movimientos de la suite, a estructuras simples de tipo ternaria –con una recapitulación variada– y estrófica. Las texturas orquestales son eminentemente homofónicas, en las que predomina la melodía con acompañamiento. En este sentido, cabe destacar la gran riqueza melódica que contienen las distintas piezas. La suite *Canciones y danzas para Dulcinea* podría considerarse como la materialización en música más directa realizada después de pronunciar su discurso *Defensa de la melodía*. Asimismo, la obra constituye la aproximación más clara y manifiesta hacia un tipo de lenguaje neotonal dentro del conjunto de las obras orquestales del compositor.

La plantilla utilizada por García Abril es con maderas a uno, e incluye una flauta (con flautín), oboe (con corno inglés), clarinete (con clarinete bajo), fagot, dos trompas y cuerda. Esta instrumentación de proporciones reducidas sitúa la obra a medio camino entre el sinfonismo y la música de cámara, donde los instrumentos de viento adquieren una relevancia significativa como solistas.

I. «Danza del camino»

En el movimiento inicial de la obra, el compositor entrelazó los estilos de danza y de canción en una estructura de tipo ternaria –ABA’– con *coda* (tabla 5-8). Acerca de esta pieza, el propio compositor ofreció una concisa guía de audición, al comentar: «La “Danza del camino” nos introduce en el misterio del sentimiento. Nos sitúa en la senda espiritual de un recorrido que nos acercará al amor»¹⁴.

La sección inicial, escrita en compás de 3/8, presenta a su vez una estructura ternaria. El periodo 1 comienza con una textura de acompañamiento basada en un *ostinato* rítmico. El tema 1º, escrito en *mi* eólico, lo expone la flauta (ejemplo 5-15). En el periodo 2 los violines duplicados a la octava presentan el tema 2º, más extenso que el anterior, escrito en *mi* menor. En el periodo 3 reaparece el tema 1º en los violines duplicados a la octava y después nuevamente en la flauta.

¹⁴ *Ibid.*

TABLA 5-9. Estructura de «Canción de la noche blanca».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección primera	P1	1 – 9	♩ = 100. Introducción en la cuerda con un motivo melódico en violines I (3-8). <i>Ostinato</i> en violas y trompas al unísono sobre una pedal de <i>sol</i> .
	P2	10 – 30	Estilo de canción. Tema principal en violines I (10-17) y después en el corno inglés (18-24). Cad. andaluza (17-18) y (21-22). Cierre en las maderas (25-30). Clímax de la sección. [Repetición de P2]
	P3	31 – 47	Poco più mosso. Es variación transpuesta de P2. Tema principal en la flauta (31-38) y después en el oboe (39-43). Cierre en <i>tutti</i> orquestal sobre una cad. andaluza (44-47).
Sección segunda	P4	48 – 62	Pasaje de carácter contrastante. Línea melódica duplicada a la 8ª en flauta, oboe y clarinete, sobre un fondo armónico de la cuerda. Solo de flauta (53-56) y después del corno inglés (57-62).
	P5	63 – 79	A tempo. Nueva variación transpuesta de P2. Tema principal en violines I (63-70) y después en el clarinete (71-79).
	P6	79 – 91	Pasaje conclusivo basado en P1. Pedal de <i>fa</i> (79-84). Cierre sobre un pedal armónico de <i>si b</i> (85-91).

EJEMPLO 5-16. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Canción de la noche blanca» (cc. 63-69).

A tempo

The musical score for measures 63-69 of 'Canción de la noche blanca' is presented. It features a full orchestral arrangement. The top staves include Flute (Fl.), English Horn (Corno ingl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), all playing sustained notes with a piano (*p*) dynamic. The Trompa (Tpa.) part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line with a *cant.* (cantabile) marking and a piano (*p*) dynamic. The Violin II (Vln. II) part plays a rhythmic accompaniment. The Viola (Vla.) part also has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play a rhythmic pattern with a *pizz.* (pizzicato) marking and a piano (*p*) dynamic.

En la sección central, de carácter contrastante, se expone un nuevo tema con un ritmo más marcado y con un cambio métrico a 6/8. En el periodo 4 se enuncia dos veces seguidas el tema 3º –en *mi* mayor– en los violines duplicados a la octava. El periodo 5 consiste en un breve pasaje de transición escrito en ritmo de guajira, con su característica alternancia de compás (6/8 y 3/4). La línea melódica principal continúa asignada a los violines duplicados a la octava, mientras las trompas tocan una línea melódica secundaria descendente sobre un *ostinato* rítmico de violas, violonchelos y contrabajos. En el periodo 6 reaparece el tema 3º, en *si* mayor, primero en las maderas duplicadas a la doble octava y después en los violines duplicados a la octava. En el periodo 7, que es equivalente al 5, la línea melódica principal está asignada a las trompas al unísono.

La sección final consiste en una recapitulación de la primera sección, donde los periodos 8 y 9 son una repetición literal de los periodos 1 y 2. A su vez, el periodo 10 es una variación transpuesta del periodo 3 una tercera menor más alta (*sol* menor). El periodo 11, que es continuación del anterior, funciona como pasaje conclusivo de carácter rítmico escrito en forma de *tutti* orquestal.

II. «Canción de la noche blanca»

La primera de las canciones presenta una estructura estrófica variada, basada en un tema principal, enmarcada por una introducción y una *coda*. El carácter expresivo y contemplativo de la pieza lo ha definido el compositor de una forma descriptiva:

La «Canción de la noche blanca» nos envuelve en el encantamiento de una visión nocturnal que ofrecen las tierras de La Mancha, en esas noches en donde parece que el cielo y la tierra se tocan y confunden en una fusión expresiva del azul límpido del cielo con el blanco de las casas y molinos, creando unas visiones fascinantes¹⁵.

En la tabla 5-9 se muestra la estructura de la canción, que hemos dividido en dos secciones. El periodo 1 es una introducción basada en una textura de acompañamiento en la cuerda, con un *ostinato* de las violas en *pizzicato* y las trompas al unísono sobre una pedal de *sol*. En el periodo 2 los violines primeros exponen el tema principal escrito en un ámbito diatónico (ver ejemplo 3-2). Tras una cadencia andaluza en la cuerda (cc. 17-18), el corno inglés enuncia nuevamente el tema principal transpuesto una tercera menor descendente, hasta alcanzar un clímax en las maderas. En el periodo 3 se produce una variación transpuesta del tema principal en la flauta y después en el oboe, que conduce a un cierre en *tutti* orquestal.

¹⁵ *Ibid.*

TABLA 5-10. Estructura de «Canción de la búsqueda».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección primera	P1	1 – 9	♩. = 76. Estilo de canción. Tema 1º (<i>la</i> eólico) en corno inglés (1-5) y después en flauta (6-9), sobre un acompañamiento orquestal.
	P2	10 – 17	A tempo. Es equivalente a P1. Tema 1º en violines I (10-13) y después en corno inglés (14-17).
	P3	18 – 27	Poco più mosso. Tema 2º (<i>re</i> eólico) en violines I y violonchelos duplicados a la 8ª. Cierre del tema en flauta y corno inglés duplicados a la 8ª (24-27).
	P4	28 – 36	A tempo. Es elaboración de P3. Línea melódica en violines I (28-31) y después en flauta (32-34) y clarinete (34-36).
Sección segunda	P5	37 – 46	Poco più mosso. Es variación transpuesta de P3. Tema 2º en violines duplicados a la 8ª. Cierre del tema en flauta y fagot (41-46).
	P6	47– 57	A tempo. Es variación transpuesta de P4. Línea melódica en corno inglés (47-50) y después en violines duplicados a la 8ª (51-53) y en maderas (53-57).
	P7	58 – 64	A tempo. Es variación transpuesta de P1. Tema 1º (<i>do #</i> eólico) en violines I.
	P8	65 – 69	Poco meno mosso. Breve pasaje conclusivo en <i>do #</i> menor.

EJEMPLO 5-17. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Canción de la búsqueda» (cc. 1-6).

♩. = 76

Fl.

Corno ingl.

Cl. bajo

Fg.

Tpa.

Sord.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

pizz.

pp

La segunda sección de la pieza comienza con un pasaje de carácter contrastante. El periodo 4 consiste en un breve pasaje con una línea melódica duplicada a la octava, en la flauta, el oboe y el clarinete, sobre un fondo armónico de la cuerda. A continuación se produce un solo de flauta y después del corno inglés, sobre un fondo armónico de la cuerda basado en un encadenamiento de acordes de séptima (ver ejemplo 2-1). En el periodo 5 se produce una nueva variación transpuesta –una tercera mayor ascendente– del periodo 2. El tema principal reaparece en los violines primeros y después en el clarinete (ejemplo 5-16). El periodo 6 consiste en un pasaje conclusivo basado en el material de la introducción.

III. «Canción de la búsqueda»

La segunda canción de la suite contiene dos temas principales que se despliegan en la pieza en forma de arco –ABB'A'– con una *coda*. En esta pieza subyace la idea literaria de la imaginación y el deseo, en la búsqueda de la dama que nunca ha visto don Quijote: «La “Canción de la búsqueda” aparece como un impulso interior de encuentro con Dulcinea: “Dios sabe si Dulcinea existe o no en el mundo y si es fantástica o no; pero estas no son cosas que deben apurarse hasta el fondo...”, dice Don Quijote en la segunda parte de la novela»¹⁶.

La estructura de la canción la hemos dividido en dos secciones casi simétricas, como se muestra en la tabla 5-10. En el periodo 1 se expone el tema 1º que inicia el corno inglés y continúa la flauta en su registro grave, sobre un acompañamiento de la cuerda, clarinete bajo y trompa (ejemplo 5-17). En el periodo 2, que es equivalente al anterior, el tema 1º se vuelve a enunciar en los violines primeros y el corno inglés. En el periodo 3 se expone el tema 2º en los violines primeros y violonchelos duplicados a la octava. A continuación la flauta y el corno inglés tocan un pasaje de cierre del tema 2º. El periodo 4 consiste en una elaboración del tema anterior. La línea melódica que comienza en los violines primeros se transfiere después a la flauta y al clarinete que cierran la sección.

En la segunda sección de la pieza reaparecen los dos temas siguiendo un orden inverso. En el periodo 5 reaparece el tema 2º transpuesto una sexta menor más aguda en los violines duplicados a la octava, y a continuación en la flauta y fagot duplicados a la octava. El periodo 6 es una variación transpuesta del periodo 4, donde la línea melódica del corno inglés conduce a un breve clímax en los violines y después a un cierre en las maderas. En el periodo 7 reaparece el tema 1º transpuesto una tercera mayor ascendente en los violines primeros. El periodo 8 funciona como una breve *coda* (ver ejemplo 3-52).

¹⁶ *Ibid.*

TABLA 5-11. Estructura de «Danza del amor soñado».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 10	J. = 84. Estilo de danza. Tema 1º (<i>mi</i> eólico) en flauta sobre un bajo <i>ostinato</i> en <i>mi</i> menor.
	P2	11 – 18	Es variación de P1. Tema 1º (<i>mi</i> eólico) en violines al unísono y después en oboe (15) y flauta (17). Melodía secundaria en trompas con sordina.
Sección central	P3	19 – 29	Tema 2º en estilo de cántico (<i>do</i> eólico) en violines duplicados a la 8ª. Clímax en <i>tutti</i> orquestal (25-29).
	P4	29 – 38	Episodio con motivos contrastantes en violín solo (<i>do</i> eólico) y después en violines I (<i>do</i> # eólico), sobre un acompañamiento de la cuerda.
	P5	39 – 48	A tempo. Tema 3º en estilo de cántico (<i>do</i> # eólico) en violines duplicados a la 8ª. Melodía secundaria en trompas (42-48).
	P6	49 – 54	Es variación de P4. Motivo en violines duplicados a la 8ª (<i>do</i> # eólico). Melodía secundaria en trompas duplicadas a la 8ª (51-54).
Sección final	P7	55 – 62	Poco meno mosso. Episodio nuevo con motivos contrastantes en corno inglés y violín solo (<i>re</i> eólico), trompa I (57) y flauta (59).
	P8	63 – 70	Poco più mosso. Pasaje conclusivo. Línea melódica principal en violines I (<i>sol</i> eólico). Cad. andaluza (63-66). Final basado en la escala de <i>re</i> frigio (68-70).

EJEMPLO 5-18. Canciones y danzas para Dulcinea, «Danza del amor soñado» (cc. 1-5).

J. = 84

IV. «Danza del amor soñado»

La segunda danza contiene una estructura más libre. Está escrita en compás de subdivisión ternaria (12/8) y se organiza a través de una sucesión de diferentes temas y motivos. El título de la pieza alude al ideal de amor y a la dama imaginada por don Quijote: «La “Danza del amor soñado” refleja, a través de un impulso coreográfico, la imagen bella, mezcla de abstracción y realidad imaginada. La validez poética de Dulcinea reside en el hecho de que, el propio Cervantes, deje su figura en una misteriosa penumbra respecto a su auténtica realidad»¹⁷.

La estructura de la danza la hemos dividido en tres secciones (tabla 5-11). El periodo 1 se inicia con un bajo *ostinato* en *mi* menor (ver ejemplo 3-50). El tema 1º (en *mi* eólico) lo expone la flauta como puede observarse en el ejemplo 5-18. El periodo 2, que es una variación del anterior, comienza con una nueva enunciación del tema 1º en los violines.

La sección central contiene nuevos materiales melódicos en distintos centros tonales. En el periodo 3 los violines duplicados a la octava exponen una línea melódica en estilo de cántico, en *do* eólico, que conduce a un clímax orquestal. El periodo 4 consiste en un episodio que presenta motivos nuevos en la cuerda. En el periodo 5 los violines duplicados a la octava exponen un tercer tema en estilo de cántico en *do* # eólico, que sobresale en una textura de varios elementos. El periodo 6 presenta una variación del primer motivo del periodo 4, esta vez transportada un semitono ascendente (*do* # eólico) en los violines duplicados a la octava.

La sección final presenta también elementos melódicos nuevos, sobre una base armónica de *re* menor como polaridad. El periodo 7 consiste en un episodio breve en el que se superponen los motivos expuestos en el corno inglés, una trompa y la flauta, sobre un acompañamiento de la cuerda. El periodo 8 funciona como pasaje conclusivo, donde los violines primeros presentan la línea melódica principal (en *sol* eólico) que conduce a un precipitado final basado en el modo de *re* frigio.

V. «Canción del encuentro»

La tercera canción de la suite presenta una estructura ternaria –ABA’– con *coda*, como puede observarse en la tabla 5-12. En esta pieza el compositor ha pretendido expresar un noble sentimiento de deseo: «La “Canción del encuentro” quiere ser el lenguaje musical poético y la sublimación de ese trascendente momento. En Dulcinea, Cervantes incluyó la más bella entelequia de mujer ideal»¹⁸.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

TABLA 5-12. Estructura de «Canción del encuentro».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 9	♩ = 72. Estilo de canción. Tema principal (<i>fa</i> # eólico) en violines al unísono. Melodía secundaria en violas y violonchelos.
	P2	10 – 18	Línea melódica principal en violines I. Melodía secundaria en oboe.
	P3	18 – 26	Línea melódica principal (<i>si</i> eólico) en violines duplicados a la 8ª, basada en una <i>anabasis</i> . Melodía secundaria en maderas.
Sección 2	P4	26 – 32	Línea melódica principal en flauta en estilo de <i>cadenza</i> .
	P5	33 – 39	Línea melódica principal en oboe. Melodía secundaria en trompas a la 8ª.
	P6	40 – 42	Breve pasaje de transición. Melodía principal en trompas.
Sección 3	P7	43 – 51	Es variación transpuesta de P1. Tema principal (<i>sol</i> eólico) en violines I y violonchelos. Melodía secundaria a la doble 8ª en flauta, oboe y fagot.
	P8	51 – 58	Es variación transpuesta de P2. Línea melódica en flauta y corno inglés.
	P9	59 – 64	Es variación transpuesta de P3. Línea melódica principal (<i>do</i> eólico).
	P10	65 – 72	Clímax de la sección en estilo de cántico. <i>Tutti</i> orquestal.
	P11	73 – 77	Cierre de la sección. Cad. andaluza (75-76).
Sección final	P12	77 – 84	Tempo I°. Es equivalente a P1. Tema principal (<i>mi</i> eólico) en violines al unísono. Melodía secundaria en violas y violonchelos.
	P13	85 – 90	Pasaje conclusivo en cuerda y trompas. Final en <i>la</i> menor.

EJEMPLO 5-19. *Canciones y danzas para Dulcinea*, «Canción del encuentro» (cc. 1-8).

♩ = 72 con mosso poco a poco

Fl. *pp*

Ob.

Cl. bajo *pp*

Fg. *pp*

Tpa.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

La sección inicial se caracteriza por su carácter expresivo y gesto melódico amplio. En el periodo 1 los violines al unísono exponen el tema principal en *fa* # eólico (ejemplo 5-19), mientras que en el periodo 2 los violines primeros presentan la línea melódica principal. En el periodo 3 los violines duplicados a la octava enuncian la melodía principal siguiendo un gesto ascendente (*anabasis* melódica) en *si* eólico. La sección 2 presenta materiales contrastantes. En el periodo 4 la flauta toca un pasaje en estilo de *cadenza*, y en el periodo 5 el oboe asume la línea melódica principal. El periodo 6 consiste en un breve pasaje de transición.

La sección 3 es una recapitulación modificada de la sección inicial. Así, los periodos 7, 8 y 9 son una variación transpuesta un semitono ascendente de los periodos 1, 2 y 3. El periodo 10 constituye el clímax de la sección en estilo de cántico (ver ejemplo 2-16), seguido de un cierre en el periodo 11. En la sección final reaparece, en el periodo 12, el tema principal transpuesto en *mi* eólico. El periodo 13 funciona como pasaje conclusivo en *la* menor.

VI. «Danza de la plenitud»

La danza final de la suite presenta una estructura ternaria –ABA– con una breve *coda* (tabla 5-13). Escrita en compás de 3/8, esta pieza recupera la métrica y el carácter de la primera danza. La obra concluye, según el propio compositor, como una «[...] expresión y reflejo de la grandeza espiritual que inunda la posesión del amor»¹⁹.

La sección inicial presenta una gran variedad melódica. En el periodo 1 se expone el tema 1º, escrito en *sol* eólico, en los violines primeros y flauta (ejemplo 5-20). En los periodos subsiguientes –P2, P3, P4 y P5– se suceden varios motivos en las maderas y violines. El periodo 6 es equivalente al periodo 4 con una pedal de *re* añadida en la flauta, oboe y clarinete. El periodo 7 funciona como un pasaje de transición que cierra con la trompa.

La sección central está basada en una misma idea temática. En el periodo 8 los violines primeros exponen el tema 2º, escrito en *sol* frigio, de carácter *cantabile*. En los periodos 9 y 10 la línea melódica principal se deriva del tema anterior. El periodo 11 funciona como un pasaje rítmico de transición. El periodo 12 consiste en un episodio breve de carácter rítmico en *tutti* orquestal que conduce al clímax de la sección (cc. 170-173), que se interrumpe abruptamente –*suspensio*– en el compás siguiente.

La sección final es una recapitulación textual de la sección inicial. Así, los periodos 13 a 18 son una repetición de los periodos 1 a 6. El periodo 19 funciona como pasaje conclusivo escrito en forma de *crescendo* orquestal, que finaliza en un acorde de *sol* mayor con séptima.

¹⁹ *Ibid.*

TABLA 5-13. Estructura de «Danza de la plenitud».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 16	♩. = 80. Estilo de danza. Tema 1º (<i>sol</i> eólico) duplicado en violines I y flauta.
	P2	17 – 32	Motivo rítmico en maderas duplicadas a la 8ª y después en trompas (25), sobre una cad. andaluza.
	P3	33 – 40	Poco meno mosso. Motivo en flauta (<i>sol</i> frigio) sobre una cad. andaluza.
	P4	41 – 48	Ancora meno mosso e accel. poco a poco. Motivo nuevo en violines I.
	P5	49 – 56	A tempo. Motivo nuevo en flauta.
	P6	57 – 64	Meno mosso e accel. poco a poco. Es equivalente a P4. Pedal de <i>re</i> .
	P7	65 – 77	Pasaje rítmico de transición. Cierre de la sección en trompa I (74-77).
Sección central	P8	78 – 103	A tempo. Tema 2º (<i>sol</i> frigio) en violines I.
	P9	104 – 121	Línea melódica derivada del tema 2º en clarinete.
	P10	122 – 152	Variación del tema 2º en violines a la 8ª. Melodía secundaria en trompas.
	P11	153 – 162	Pasaje rítmico de transición sobre un bajo <i>ostinato</i> .
	P12	163 – 174	Breve episodio de carácter rítmico. <i>Suspensio</i> (174).
Sección final			[Recapitulación de la sección inicial]
	P13	175 – 190	Tempo primo. Es repetición de P1.
	P14	191 – 206	Es repetición de P2.
	P15	207 – 214	Poco meno mosso. Es repetición de P3.
	P16	215 – 222	Ancora meno mosso e accel. poco a poco. Es repetición de P4.
	P17	223 – 230	A tempo. Es repetición de P5.
	P18	231 – 238	Meno mosso e accel. poco a poco. Es repetición de P6.
	P19	239 – 249	A tempo. Pasaje conclusivo de carácter eufórico. <i>Crescendo</i> orquestal.

EJEMPLO 5-20. Canciones y danzas para Dulcinea, «Danza de la plenitud» (cc. 1-8).

♩. = 80

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS DE LA OBRA ORQUESTAL II

6.1 *Cantos de pleamar, para orquesta de cuerda (1993)*

El evocador título de la segunda obra de García Abril escrita para orquesta de cuerda, sugiere también un contenido musical de carácter lírico. Fue compuesta en el mismo año en el que celebró su sexagésimo aniversario, coincidiendo también con la entrega de importantes reconocimientos por su trayectoria creativa¹. La composición de la obra respondió a un encargo del extinto Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) para su estreno en el marco del IX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante². El propio compositor nos ha revelado las intenciones de la obra:

No es la primera vez que me acerco a cantar a la naturaleza, creando una música que se aproxime a la expresión de aquellos fenómenos naturales del universo que nos sobrecogen por su belleza y magnitud, al contemplarlos en su orden superior de una creatividad de aleatoriedad infinita. En estos *Cantos de pleamar*, mi acercamiento a la creación no está exento de un sentido cosmosófico, a través de un sentimiento del universo, desde una sensibilidad cercana a los principios místicos y contemplativos. *Cantos de pleamar* quiere ser decididamente una página lírica, que su voz se escuche como un pequeño cántico espiritual del cosmos, un canto a la pleamar en el sentido más lírico³.

En este texto, García Abril expresa sugerentes ideas acerca de la poética y de las estrategias creativas que resultan fundamentales para la comprensión de la obra. En este sentido, la pieza se puede apreciar como un auténtico «cántico espiritual», donde el carácter contemplativo puede trascender hacia lo místico. La obra contiene varios pasajes que presentan un contenido lírico, pero también incluye pasajes de un gran dinamismo que sirven para crear contraste. Un aspecto significativo que hay que subrayar es la simplicidad que subyace en los materiales melódicos y rítmicos, así como la sencillez de las texturas que clarifican el discurso musical. El propio contenido lírico-poético –inherente a la partitura– le confiere un carácter similar al del poema sinfónico en su forma discursiva, aun sin contener ningún tipo de programa ni tratarse en absoluto de música descriptiva.

¹ En el año 1993 le fueron concedidos dos importantes premios dentro del ámbito de la música española: el Premio Nacional de Música y el Premio Fundación Guerrero de Música Española.

² Su estreno tuvo lugar en el Teatro Principal de Alicante, por la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo la dirección de Maximino Zumalave, el 22.09.1993.

³ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 6-1. Estructura de *CANTOS DE PLEAMAR*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 18	Largamente. Estilo polimelódico. Motivo de tres notas (1).
	P2	19 – 34	Poco più mosso. Motivo diatónico escrito en canon (19). <i>Anabasis</i> melódica en violines I sobre una cad. andaluza (31-34).
	P3	34 – 47	Poco più mosso. Clímax de la sección inicial (34-40) y cierre sobre un pedal armónico en violonchelos y contrabajos (41-47).
Sección 2	P4	48 – 80	Ancora più mosso. Estilo imitativo, con carácter de danza.
	P5	81 – 107	Es continuación de P4. Intensificación rítmica. Cad. andaluza (105-107).
	P6	107 – 128	Atenuación rítmica. Motivo basado sólo en el intervalo de 4ª. Cita de <i>Hemeroscopium</i> (107-110). Cad. andaluza (122-127). <i>Suspensio</i> (128).
	P7	129 – 143	Poco meno mosso. Es continuación de P6. Cierre sobre una cad. andaluza (139-143).
Sección 3	P8	144 – 157	Allegro. Estilo de danza, ritmo marcado.
	P9	158 – 169	Poco meno mosso. Región climática en <i>ff</i> e intensificación rítmica.
	P10	170 – 183	Poco più mosso. Es equivalente a P8.
	P11	184 – 190	Meno mosso. Es equivalente a P9.
	P12	191 – 206	Più mosso. Es equivalente a P6. Cad. andaluza (191-197) y (199-206).
	P13	207 – 212	A tempo. Es equivalente a la segunda frase de P8.
	P14	213 – 227	Meno mosso. Es elaboración de P9.
	P15	228 – 245	Più mosso. Es equivalente a P6. Cierre sobre una cad. andaluza (240-245).
Sección 4	P16	246 – 271	Poco meno mosso. Motivo cromático superpuesto al motivo de P6.
	P17	272 – 283	Poco meno mosso. Es continuación de P16. <i>Suspensio</i> (283).
	P18	284 – 292	Largamente. Funciona como retransición.
Sección 5	P19	293 – 310	[Recapitulación de la sección inicial] Tempo I. Es repetición modificada de P1 (los seis primeros compases están transpuestos un semitono inferior).
	P20	311 – 326	Poco più mosso. Es repetición de P2.
	P21	326 – 335	Poco più mosso. Es repetición modificada de P3 sin cierre.
Sección final	P22	336 – 341	Meno mosso. Motivo nuevo en violines I y violas.
	P23	342 – 351	Più mosso. Es equivalente a P16. <i>Suspensio</i> (351).
	P24	352 – 368	Continuación de P23 (es equivalente a P16).
	P25	368	Cierre del violonchelo solo (<i>cadenza</i>) sobre un pedal armónico de la orquesta. Final de carácter disfórico.

La obra está escrita en un solo movimiento, y para la realización de un análisis detallado de su estructura la hemos dividido en seis secciones (tabla 6-1). Se inicia con un pasaje escrito en estilo polimelódico, en el que se introduce el ambiente lírico y expresivo que prevalece en varias secciones de la obra. La sonoridad de los primeros compases se despliega en el color armónico de *si* menor, que sin embargo se desvanece en seguida en su desarrollo armónico. Destaca el motivo inicial ascendente de tres notas en los violines primeros, aunque inmediatamente predominan los motivos descendentes que se van sucediendo entre los instrumentos de la orquesta (ejemplo 6-1). El periodo 2 presenta un motivo escrito en canon entre los violines primeros y las violas, y concluye con una *anabasis* melódica en los violines primeros sobre una cadencia andaluza que prepara la llegada al primer punto álgido (ver ejemplo 3-36). El periodo 3 constituye el clímax de la sección inicial, cuyo cierre se produce sobre un pedal armónico (ver ejemplo 3-46).

La sección 2 comienza con un nuevo motivo en canon en los violines. El ritmo repetitivo de este motivo con carácter de danza (negra, negra con puntillo, corchea) se caracteriza por el desplazamiento del acento agógico a la segunda parte del compás (ejemplo 6-2). El periodo 5 continúa en un estilo imitativo entre los violines a la vez que el ritmo se intensifica por medio de un *ostinato* rítmico en violas, violonchelos y contrabajos, hasta finalizar con una cadencia andaluza sobre *do*. El periodo 6 representa un momento crucial de la obra en el que se produce, de forma súbita, una atenuación rítmica en la que los violines primeros presentan un nuevo motivo basado solamente en un intervalo de cuarta justa. Este motivo es una cita de un fragmento de *Hemeroscopium* (1972, rev. 1995), y que a través de diversas transformaciones será decisivo hasta el final de la obra. En el ejemplo 6-3 se puede observar la cadencia andaluza y el comienzo del periodo 6 en el que aparece la cita musical. En el ejemplo 6-4 se muestra el pasaje de *Hemeroscopium* del que proviene el motivo de los violines primeros reutilizado en esta obra. Tras una breve interrupción del discurso —una *suspensio* retórica— el periodo 7 prosigue como una continuación del anterior, hasta el cierre formado por una nueva cadencia andaluza sobre *do*.

La sección 3 comienza en un estilo de danza con un ritmo muy marcado (ver ejemplo 3-34), que se va incrementando hasta llegar a la región climática del periodo 9, donde se produce una intensificación rítmica y dinámica (ejemplo 6-5). El periodo 10 repite la misma música del comienzo de esta sección, pero transpuesta una tercera menor descendente. A su vez el periodo 11 repite una versión abreviada de la anterior región climática, transpuesta también una tercera menor descendente. El periodo 12 retoma el mismo motivo del periodo 6 —nuevamente sobre la cita de *Hemeroscopium*— donde se producen dos cadencias andaluzas.

Largamente = 60-69

Violins I and II parts are marked *pp* (pianissimo). The Viola part features a triplet of eighth notes. The Violoncello and Contrabasso parts are marked *pp* (pianissimo).

EJEMPLO 6-2. *Cantos de pleamar* (cc. 48-53).

Ancora più mosso $\text{♩} = 54-60$

cant.

mf

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

EJEMPLO 6-3. *Cantos de pleamar* (cc. 105-111).

Cita de Hemeroscopium

fp

p

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

EJEMPLO 6-4. *Hemeroscopium* (cc. 545-549).

Citado en Cantos de pleamar

pizz.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

La sección 4 contiene un carácter más lírico y expresivo. El periodo 16 comienza con un motivo cromático en los violines –duplicado a la octava– que se superpone al mismo motivo del periodo 6. En el ejemplo 6-6 se puede observar que este motivo cromático se transfiere sucesivamente entre los violines segundos y primeros. El periodo 17 es una continuación del anterior, en el que ambos motivos se superponen a través de una nueva instrumentación. Después de producirse una interrupción –*suspensio*– comienza el periodo 18, que funciona como una retransición y que está basado en motivos del periodo 1.

Después de una breve cesura comienza la sección 5, que funciona como recapitulación de la sección inicial de la obra. A excepción de los seis primeros compases, que aparecen transpuestos un semitono inferior, en los periodos 19 y 20 se produce una repetición literal de los periodos 1 y 2. El periodo 21 consiste en una repetición modificada del periodo 3, donde el clímax se encuentra intensificado rítmicamente y se omite la frase de cierre.

La sección final empieza con un motivo nuevo, aunque derivado del motivo inicial. El periodo 23 retoma la textura y el carácter del periodo 16. En el ejemplo 6-7 se muestra íntegramente este periodo, en el que la melodía cromática –duplicada a la octava– en los violines primeros se superpone en el mismo registro al motivo de cuarta de los violines segundos. Este breve periodo finaliza con una nueva interrupción del discurso, o *suspensio*, que actúa como elemento expresivo. El periodo 24 es una continuación del anterior, donde la melodía cromática se transfiere a los violines segundos. En la segunda frase se produce un pedal armónico basado en un acorde de *fa* # mayor-menor. El periodo 25 constituye un cierre inesperado de la obra, en el que un violonchelo solista toca una lenta *cadenza* –con sordina– sobre un pedal armónico de la orquesta que consiste en la superposición de dos acordes: *fa* # mayor (violines primeros, violas, violonchelos y contrabajos) y *la* menor (violines segundos en *divisi*). En el ejemplo 6-8 se muestra el final de la obra, en el que se puede apreciar la línea melódica del violonchelo realizando una curva melódica característica de la copla –y del diseño tripartito de Messiaen «anacrusa–acento–desinencia»–, que concluye en un final frigio en *fa* #.

Según se ha visto anteriormente, el discurso musical de la obra se estructura en seis secciones, donde la quinta es una recapitulación de la sección inicial y la sección final es equivalente a la cuarta. La estructura paradigmática basada en los contenidos de las distintas secciones de la obra (tabla 6-2), nos desvela una narración lineal que se rompe aproximadamente en el último tercio de la obra. En este sentido, la recapitulación y la sección final suponen una retrospección del discurso, al alterar el orden lineal de la narración para volver a escuchar acontecimientos anteriores desde otra perspectiva

EJEMPLO 6-5. *Cantos de pleamar* (cc. 158-161).

Poco meno mosso ♩ = 108-120

ff

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

EJEMPLO 6-6. *Cantos de pleamar* (cc. 246-253).

Poco meno mosso ♩ = 120-132

mp

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

TABLA 6-2. Estructura paradigmática de *Cantos de pleamar*, basada en las secciones de la obra.

Sección inicial	Sección 2	Sección 3	Sección 4
Sección 5			Sección final

Esta evocación a través de una *analepsis* narrativa, que rompe la secuencia lineal, se produce a partir de la quinta sección rememorando acontecimientos que son escuchados de forma distinta afectando a la percepción del discurso musical. La tabla también nos permite ver con claridad que las secciones centrales (2 y 3) se presentan como acontecimientos únicos dentro de la estructura. Por tanto, este cuadro muestra a grandes rasgos sólo un aspecto de la forma en que se percibe la obra orquestal, pero también contradice la idea del esquema tripartito que se ha dado a esta partitura en otros estudios sobre el compositor.

Por otra parte, la estructura paradigmática basada en los periodos en los que se ha segmentado la obra permite observar muchas más relaciones internas, como por ejemplo la construcción circular de la tercera sección. En la tabla 6-3 se muestra la estructura paradigmática de la pieza que contiene veinticinco periodos. En primer término destaca la recurrencia en la columna de P6, confirmando el predominio del motivo basado en un solo intervalo que procede de la cita de *Hemeroscopium*. La irrupción de este motivo a partir de P6 señala un punto de inflexión ya que aparece en varias secciones de la obra, excepto en la sección inicial y en la quinta sección que es su recapitulación. A partir de P8 el cuadro paradigmático corrobora la sensación de que el discurso deja de ir hacia delante, volviéndose más circular a través de la iteración de ideas similares. La recapitulación de la sección inicial resulta evidente en los periodos 19, 20 y 21. Por otra parte se puede apreciar que los periodos 18, 22 y 25 se encuentran intercalados, hacia la parte final de la pieza, como eventos únicos y por tanto contrastantes dentro del discurso musical.

Los *topoi* musicales que se encuentran en esta obra para orquesta de cuerda son utilizados por el compositor como elementos estructurales, sirviendo a la vez como recurso de contraste entre las secciones. Entre los principales *topoi* individuales se encuentran el estilo polimelódico, el estilo imitativo, el estilo de danza, las notas pedal y la cadencia andaluza. Como figura retórico-musical destaca la *suspensio* que adquiere un valor significativo como elemento expresivo del discurso, creando expectación en cuanto a los acontecimientos y generando a la vez cierto dramatismo en la narración.

EJEMPLO 6-7. *Cantos de pleamar* (cc. 342-351).

Più mosso ♩ = 116-126

Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

EJEMPLO 6-8. *Cantos de pleamar* (cc. 367-368).

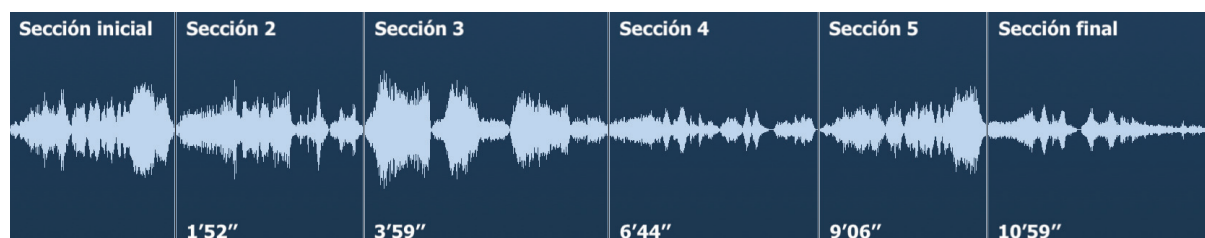
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc. solo
sord.
Cb.

TABLA 6-3. Estructura paradigmática de *Cantos de pleamar*.

<u>P1</u>	P2	P3	<u>P4</u>						
			P5	P6					
				P7	<u>P8</u>	P9			
					P10	P11			
				P12	P13	P14			
				P15					
				<u>P16</u>					
				P17			P18		
<u>P19</u>	P20	P21						<u>P22</u>	
				P23					
				P24					P25

Por último, en el gráfico 6-1 se muestra la «forma de onda» de la obra que nos permite confirmar otros aspectos. En primer lugar se puede observar la afinidad existente entre la sección inicial y la sección 5 que finalizan con un clímax. Además, resulta significativo que la recapitulación en la sección 5 se produce transcurridos dos tercios de la duración total, coincidiendo aproximadamente con la sección áurea. Por otra parte, las secciones 2 y 3 se aprecian en el gráfico como acontecimientos contrastantes en relación con las demás. Precisamente en la tercera sección existe una mayor discontinuidad del discurso producida por la repetición, la fragmentación y la elaboración de los materiales, además de ser la sección que contiene una mayor actividad rítmica. También se puede observar la afinidad de la sección final con la sección 4 que son las menos dinámicas de la pieza en cuanto a ritmo e intensidad, coincidiendo también en su carácter más introspectivo.

GRÁFICO 6-1. Forma de onda de *Cantos de pleamar*⁴.



⁴

El gráfico de forma de onda ha sido extraído del CD Audio: GARCÍA ABRIL, Antón. *Cantos de pleamar, Cadencias, Hemeroscopium*. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Rafael Frühbeck de Burgos (dir.). Iberautor Promociones Culturales, SA01091, (2005).

6.2 *FdB 65 «Carta a un amigo», para orquesta (1998)*

El origen de esta obra obedece a una propuesta realizada por el director de orquesta español Rafael Frühbeck de Burgos⁵, que consistía en la composición de una pieza que versara sobre las notas resultantes de la sigla FdB –formada a partir de las letras de su apellido artístico– con ocasión de la celebración de su sesenta y cinco aniversario. Este singular encargo fue propuesto por el propio director de orquesta a siete compositores –seis españoles y uno austriaco– con la finalidad de reunir las piezas en una especie de obra colectiva que, bajo el título genérico de *FdB 65*, se estrenaría en un concierto realizado en Berlín para celebrar de esta manera su aniversario⁶. El encargo de una obra a este grupo de compositores se realizó a partir de una formulación previa, indicada por el propio director, que consistía en la brevedad de las piezas y que éstas fueran compuestas a partir de la célula de tres notas formadas por las iniciales de su apellido.

Atendiendo a esta consigna de carácter creativo, García Abril contribuyó a este proyecto artístico con la composición de una breve y brillante página sinfónica titulada *Carta a un amigo*, dedicada expresamente a Frühbeck de Burgos en homenaje por su sesenta y cinco aniversario. La obra fue estrenada junto a las de los otros compositores invitados en un emotivo concierto que tuvo lugar en la capital alemana en el verano de 1998⁷. García Abril ha manifestado lo atractivo que le resultó este trabajo, motivado tanto por el propio interés compositivo que planteaba el proyecto en sí, como por la amistad que le unía desde hacía tiempo con el director de orquesta. En las notas al programa el compositor ha desvelado parte del proceso creativo y de la propia estructura de la obra:

En mi caso, la obra en su desarrollo melódico-interválico ha sido estructurada exclusivamente sobre estos tres sonidos, F D B. Toda la primera sección [...] se somete a la extraordinaria dificultad que impone dar continuidad melódica a una idea en desarrollo partiendo únicamente de tres sonidos. En el compás 65 [...] y partiendo del sistema cromático-alfabético –basado en aplicar a cada uno de los doce semitonos de la escala cromática la letra correspondiente del alfabeto siguiendo su propio orden–, empieza una sección, casi cadencia, que llamo «Carta a un amigo». En esta secuencia [...] la voz de la flauta se alza entonando un canto enigmático y fraternal en el que se desvela el contenido de esa carta. En los últimos compases, y siguiendo el sistema interválico que me he impuesto, hago que parte de la orquesta entone su particular e interválica ¡FELICIDADES!⁸.

⁵ Rafael Frühbeck nació en Burgos el 15 de septiembre de 1933, y murió en Pamplona el 11 de junio de 2014. Realizó una dilatada y exitosa carrera como director de orquesta principalmente en España, Alemania y Austria. Fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

⁶ Los compositores invitados a participar en el proyecto fueron Claudio Prieto, Rainer Bischof, Antón García Abril, José Peris, Luis de Pablo, Tomás Marco y Lorenzo Palomo.

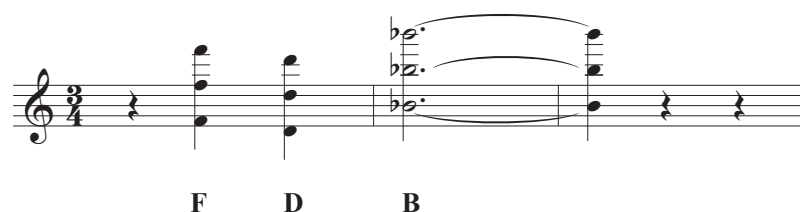
⁷ Su estreno tuvo lugar en la Konzerthaus Berlin, por la Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, el 05.09.1998.

⁸ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

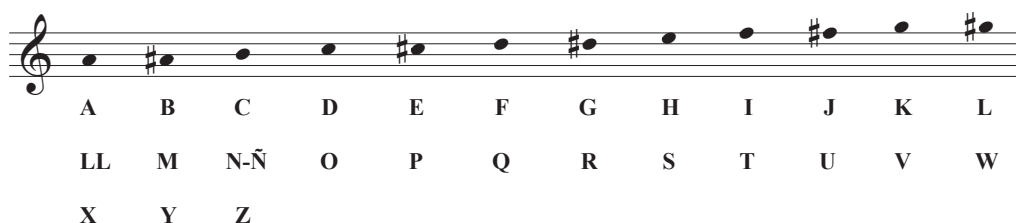
TABLA 6-4. Estructura de **FdB 65 «CARTA A UN AMIGO»**.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 16	Con solemnidad onomástica. Fanfarria orquestal sobre un motivo de tres notas [<i>fa, re, si b</i>]. Pedal de <i>fa</i> en violines y violas (11-16).
	P2	17 – 34	A tempo. Amplia melodía basada en la célula de tres notas [<i>fa, re, si b</i>] en violines I y oboe I (17-24) y después en violines I y II a la 8ª (25-34).
	P3	35 – 46	Poco allarg. Continuación de la melodía basada en la célula de tres notas, en violas y violonchelos al unísono (35-42) y después en oboe I (42-46).
	P4	47 – 55	Più mosso. Pasaje de transición comenzando en un <i>Crescendo poco a poco</i> (47-50), seguido de un <i>Diminuendo poco a poco</i> (51-54).
	P5	55 – 64	A tempo. Nuevo pasaje basado en la célula de tres notas, sobre un pedal armónico (55-59). Cierre de la sección (59-64).
Sección central	P6	65 – 88	Cálido y flexible. Pasaje de la flauta solista que contiene el mensaje cifrado.
	P7	89 – 94	Tranquilo. Conclusión del pasaje de la flauta solista y cierre de la sección sobre un pedal armónico (91-94).
Sección final	P8	95 – 108	Tempo primo. Es repetición modificada de P1 que funciona como epílogo.
	P9	108 – 120	Continuación de P8. Funciona como <i>coda</i> de carácter eufórico. Se repite tres veces en forma cifrada la palabra «Felicidades», en maderas, glockenspiel, xilófono y piano (108-116).

EJEMPLO 6-9. Motivo inicial de tres notas de *FdB 65 «Carta a un amigo»*.



EJEMPLO 6-10. Sistema cromático-alfabético utilizado en *FdB 65 «Carta a un amigo»*.



Así pues, el punto de partida para la composición de esta obra fueron las notas de las siglas F D B que se corresponden en el sistema de notación alemán con las notas *Fa–Re–Si b*, formando una célula melódica de tres notas o un acorde perfecto mayor. En el ejemplo 6-9 se muestra el motivo inicial de la obra basado en estas tres notas, duplicado a la doble octava en violines, violas, flautas, oboes, clarinetes, trompas y glockenspiel.

Este motivo de tres sonidos representa el elemento estructural más importante de la obra, a través de su desarrollo en las secciones inicial y final. Sin embargo, la estrategia compositiva más destacada de esta partitura es la utilización de un sistema de codificación propio –que el compositor ha denominado como «cromático-alfabético»– con la intención de formular un mensaje cuyo destinatario es el director de orquesta homenajeado. En el ejemplo 6-10 se muestra de forma esquemática el sistema ideado por el compositor para cifrar en notas musicales su mensaje de felicitación. Siguiendo el orden alfabético, las letras se encuentran asignadas a la serie de doce notas de la escala cromática –que comienza a partir de la nota *la*– formando dos filas completas y una tercera incompleta. Por tanto, a cada una de las notas de la escala cromática le corresponden al menos dos letras distintas del alfabeto.

El enigmático mensaje oculto en la partitura fue descifrado por su destinatario, quien en contestación escribió una breve pieza utilizando el mismo sistema de codificación. La pieza en cuestión, planteada como respuesta a la de García Abril, se titula *A vuelta de correo* y está escrita para la sección de violines –primeros y segundos– de la orquesta. De esta manera, la pieza compuesta por Frühbeck de Burgos también fue incluida como parte de esta suite colaborativa –a continuación de *Carta a un amigo*–, funcionando como un *intermezzo* orquestal entre la pieza de García Abril y la de José Peris.

Carta a un amigo es una obra breve escrita para gran orquesta. La plantilla utilizada por García Abril es la estándar con maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, trombón bajo, tuba, percusión, timbales, arpa, piano y cuerda⁹.

La obra se estructura en tres secciones asimétricas claramente delimitadas (tabla 6-4). Se inicia de forma estentórea con un *tutti* orquestal escrito en el estilo de una fanfarria. En el ejemplo 6-11 se muestra una reducción orquestal de los primeros compases de la obra, donde destaca en primer término el motivo principal de tres notas. La indicación asignada al comienzo de la partitura –*Con solemnidad onomástica*– es alusiva al carácter festivo que el compositor quiso conferir al pasaje inicial. El periodo 1 se cierra por medio de un *diminuendo* progresivo, sobre una pedal de *fa* en el registro agudo en los violines y las violas.

⁹ La partitura de FdB 65 «*Carta a un amigo*» permanece inédita en la actualidad. Para su estudio hemos recurrido a una fotocopia del manuscrito impreso original.

EJEMPLO 6-11. FdB 65 «Carta a un amigo» (cc. 1-12). Reducción orquestal.

Con Solemnidad Onomástica

♩ = 96-104

Vn. I - Fl.
Vn. II - Ob.
Vla. - Cl.
Tpa. *ff*
Tpta.
Tbn. *ff*
Vc. - Fg. - Tbn. bajo
Cb. - Tuba

El periodo 2 presenta una extensa línea melódica que comienza en los violines primeros y el oboe I al unísono, y que continúa después duplicada a la octava en violines primeros y segundos. Esta línea melódica, que asume el primer plano de la textura orquestal, está basada exclusivamente en la célula de tres notas. El periodo 3 es una continuación del anterior, en el que la línea melódica principal se encuentra asignada a los violonchelos y violas al unísono, hasta que son relevados por el oboe I. El periodo 4 consiste en un breve pasaje que funciona como transición, con una línea melódica asignada a las maderas a través de una duplicación a la doble octava. El periodo 5 presenta un nuevo pasaje basado en la célula de tres notas, sobre un pedal armónico del acorde de *si b* en trompas, fagotes, violonchelos y contrabajos. El cierre de la sección se produce mediante una atenuación de la textura y la dinámica, concluyendo en una nota de reposo (*fa*) en los violines.

En la sección central de la obra, García Abril expone su mensaje cifrado a través de una melodía que despliega la flauta I, utilizando para ello el sistema cromático-alfabético. En este punto de la partitura, el compositor ha añadido la siguiente indicación textual: «CARTA A UN AMIGO. La flauta desde el compás 65 (feliz número) hasta el 85 alza su enigmática voz desvelando el contenido de la carta». En el ejemplo 6-12 se ofrece la transcripción íntegra del contenido del mensaje, que en realidad abarca hasta el compás 89. En este periodo 6, la flauta solista presenta una línea melódica bastante angular y cromática, debido a la propia naturaleza del sistema utilizado por el compositor para transmitir su mensaje. Sobre una textura variable en la que se despliega esta melodía, también se yuxtaponen varios motivos melódicos secundarios de naturaleza similar en el oboe, corno inglés, clarinete, trompa y la cuerda. En el periodo 7 concluye el pasaje de la flauta y a continuación se produce el cierre de la sección con un breve pasaje del corno inglés, un violín solista y el clarinete I, sobre un pedal armónico del acorde de *fa* mayor con séptima menor añadida.

Después de una breve fermata comienza la sección final con una recapitulación modificada del periodo 1, que funciona a modo de epílogo retomando el carácter festivo y grandilocuente del inicio de la obra. El periodo 9 es una continuación del anterior y funciona a manera de *coda* de la pieza orquestal, con un final de carácter eufórico. Como colofón de la obra, el compositor utilizó nuevamente el sistema cromático-alfabético para reiterar tres veces consecutivas la palabra «Felicidades», en las flautas, oboes, clarinetes, glockenspiel, xilófono y piano (ejemplo 6-13). En los cuatro compases finales de la obra reaparece el motivo *fa, re, si b* en el registro agudo, a modo de conclusión o *peroratio* retórica, finalizando en un acorde de *sol* mayor-menor (ejemplo 6-14).

En una aproximación de tipo reduccionista sobre la forma musical podría determinarse que esta obra contiene una estructura tripartita, siguiendo el esquema ABA', debido a la recapitulación temática que se produce después de la sección central contrastante. A esta afirmación se podría objetar que no existe correspondencia entre las proporciones de las partes extremas de la obra y que la recapitulación se produce sólo de forma parcial. Por consiguiente, consideramos que el modelo tripartito –sección inicial, central y final– se adapta mejor a este tipo de discurso musical de tipo lineal, en el que solamente se produce una recurrencia. En este caso la recapitulación parcial y modificada, que se produce en la sección final, adoptaría una función de epílogo del discurso, justo antes de la conclusión. Finalmente, el sistema cromático-alfabético –utilizado principalmente en la sección central– representa una parte de la originalidad de la pieza, ya que fue ideado por el compositor exclusivamente para esta obra sin la intención de reutilizarlo como un sistema compositivo.

EJEMPLO 6-12. FdB 65 «Carta a un amigo» (cc. 65-89). Flauta I.

Q u e r i d o R a f a e l q u e

D i o s t e d e l a r g a v i d a

p a r a q u e s i g a s

h a c i e n d o m ú s i c a

a r a u d a l e s

EJEMPLO 6-13. FdB 65 «Carta a un amigo» (cc. 108-117). Maderas, piano y xilófono.

F e l i c i d a d e s F e l i c i d a d e s

F e l i c i d a d e s

EJEMPLO 6-14. FdB 65 «Carta a un amigo» (cc. 117-120). Reducción orquestal.

6.3 *Alhambra*, para orquesta (1998, rev. 2002)

A finales de la última década del siglo XX García Abril reemprendió la composición de obras puramente sinfónicas de gran formato. La página orquestal *Alhambra* parece apuntar –por su propio título– a la de un poema sinfónico, sin embargo se trata de una obra que prescinde de elementos programáticos. El origen de su composición se remonta a finales del año 1996, cuando García Abril recibió el encargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín para escribir una obra con motivo de la conmemoración del setenta y cinco aniversario de su fundación, que habría de celebrarse en 1998. El estreno de la obra se produjo el año siguiente por la prestigiosa orquesta berlinesa –especializada en la música del siglo XX– bajo la batuta de Rafael Frühbeck de Burgos, quien entonces era su director titular¹⁰.

La partitura definitiva de la pieza sinfónica *Alhambra* supuso para el compositor un largo proceso de revisión de la obra, llevado a cabo después del exitoso estreno en Berlín y otras ciudades alemanas. Fue entonces cuando el compositor retiró la obra de su difusión, decidido a acometer una revisión total de la partitura que se prolongó durante algún tiempo. La versión definitiva de la obra la completó en diciembre de 2002, pero fue publicada cinco años después¹¹. Así pues, el estreno de la nueva versión se realizó en Madrid en la primavera de 2008, en un concierto-homenaje ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española con motivo del setenta y cinco aniversario de García Abril¹².

En las notas al programa de la primera versión, el compositor señalaba la idea de vincular culturalmente a España y Alemania a través de la figura de Carlos V y de su palacio en el interior de la Alhambra. En esas notas también revelaba sus pretensiones estéticas:

En la composición de mi obra sinfónica *Alhambra*, he pretendido, si es posible esta aspiración, acercarme a todo el universo poético y artístico que el pensamiento «alhambrino» nos sugiere. La elegante, primorosa y delicada sensualidad de sus contenidos estructurales, han sido impulsos poéticos para mi aproximación a un mundo de sutilezas, de bellezas y encantamiento, en el cual conviven las formas más variadas y exquisitas de expresión y en el que la creatividad, llena de bellas influencias orientales, se convierte en impulso y energía de nuevas creaciones. En estos impulsos históricos, estéticos y emocionales, me he instalado al componer mi obra y partiendo de ellos y en la búsqueda de sus paralelismos musicales, he aspirado a crear una partitura que, sin querer describir ningún hecho concreto, habite en ella un mensaje de lirismo, de belleza y perfección. Ese anhelo que nos acompaña en todos nuestros propósitos de creación como hermosa meta de lo inalcanzable¹³.

¹⁰ Su estreno tuvo lugar en la Konzerthaus Berlin, por la Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, el 29.05.1999.

¹¹ Algunos aspectos sobre la génesis de esta obra y del proceso de revisión han sido tratados en el segundo capítulo de este trabajo, al examinar el proceso creativo del compositor.

¹² El estreno de la versión definitiva de la obra tuvo lugar en el Teatro Monumental de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de José Miguel Rodilla, el 27.03.2008.

¹³ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 6-5. Estructura de *ALHAMBRA*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 16	Sutilmente (con calma). Motivo inicial –en estilo melismático– en clarinete I y corno inglés, sobre una pedal de <i>mi</i> en violines y violas.
	P2	17 – 27	Pochiss. più mosso. Desarrollo del motivo inicial a través de un proceso de variación continua, en violines y maderas.
	P3	27 – 39	Poco più mosso. Nuevos elementos melódicos en las maderas.
	P4	40 – 54	Estilo de canción. Línea melódica duplicada en flautas y oboes a la 8ª.
	P5	55 – 62	Poco meno e pochiss. animando. Variación del motivo inicial en violines II.
	P6	63 – 71	Variaciones del motivo inicial en las maderas.
	P7	72 – 82	A tempo. Variaciones del motivo inicial en maderas y violines.
	P8	82 – 93	Variación del motivo inicial en trompa I.
	P9	93 – 98	Funciona como transición. Cad. andaluza (97-98).
Sección 2	P10	98 – 116	Allegro vibrante. Estilo de danza. <i>Tutti</i> orquestal.
	P11	116 – 128	Continuación de P10. Secuencias imitativas en violines y maderas.
	P12	128 – 146	Es equivalente a P10.
	P13	146 – 158	Es equivalente a P11.
	P14	158 – 164	Funciona como transición.
Sección 3	P15	164 – 187	Tranquilo. Estilo de canción. Melodía principal en violines I.
	P16	188 – 203	A tempo. Nueva idea melódica –en estilo de canción– en violines I.
	P17	203 – 222	Allegro leggero. Pasaje intermedio que funciona como prolepsis de P21.
	P18	222 – 236	Tranquilo, a tempo. Es equivalente a P15. Melodía en violonchelos y violas.
	P19	237 – 255	A tempo. Es equivalente a P16.
	P20	255 – 277	A tempo. Nuevo pasaje <i>cantabile</i> en violines I y II duplicados a la 8ª.
Sección 4	P21	278 – 301	Allegro. Estilo de danza.
	P22	302 – 323	Intensificación rítmica.
	P23	323 – 340	Nueva idea melódica duplicada en violines y trompetas a la 8ª, y después en flautas, oboes y clarinetes (329).
	P24	341 – 356	Tranquilo. Estilo de canción. Línea melódica principal en violines I y flauta I, con superposición de melodías secundarias.
	P25	357 – 373	Es equivalente a P16 y P19.
	P26	374 – 379	Funciona como transición.
	P27	380 – 391	Cántico en <i>tutti</i> orquestal. Clímax de la sección.
	P28	391 – 407	Più mosso. Atenuación de la textura y la dinámica. <i>Suspensio</i> (406).
Sección 5	P29	408 – 433	Delicadamente, ancora meno. Estilo de canción a dos voces en maderas. Pedal de <i>la</i> en registro agudo de violines I (426-432).
	P30	433 – 442	Casi cadencia. Pasaje del corno inglés – <i>liberamente</i> – en estilo melismático.
	P31	442 – 450	Un poco meno. Pasaje de la cuerda en estilo polimelódico.
	P32	451 – 474	Delicadamente. A tempo. Es equivalente a P29. Ritmo lento de guajira.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección 6	P33	475 – 493	Deciso e cantabile. Nuevo motivo en violines, flautas y oboes a la 8ª.
	P34	493 – 507	Es equivalente a P34.
	P35	507 – 542	Allegro leggero. Es equivalente a P21.
	P36	543 – 557	Es equivalente a P23.
	P37	557 – 562	A tempo. Es equivalente a P26.
	P38	563 – 575	A tempo. Es equivalente a P27.
	P39	576 – 606	Poco a poco al Allegro. Estilo de danza. <i>Crescendo</i> progresivo. Línea melódica principal asignada a los metales.
	P40	607 – 637	Intensificación rítmica y dinámica. Línea melódica en las 4 trompas.
Sección final	P41	638 – 671	Allegro vibrante. Es equivalente a P10. Funciona como analepsis retórica.
	P42	671 – 699	Allegro vibrante. Intensificación rítmica y dinámica que funciona como región climática. Final de carácter eufórico.

EJEMPLO 6-15. *Alhambra* (cc. 1-5).

Sutilmente (con calma) ♩ = 46-52

5

Flauta I, II

Flauta III (Flautín)

Oboe I, II

Oboe III (Corno inglés)

Clarinete I, II

Clarinete III (Cl. bajo)

Fagot I, II

Fagot III (Contrafagot)

Arpa

Piano

Sutilmente (con calma) ♩ = 46-52

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

EJEMPLO 6-16. *Alhambra* (cc. 98-102).

Allegro vibrante $\text{♩} = 126-132$

100

Fl. I, II
Flautin
Ob. I
Ob. II, III
Cl. I
Cl. II, III
Fg. I, II
Contfg.
Tpa. I, III
Tpa. II, IV
Tpta. I, II
Tpta. III
Tbn. I, II
Tbn. III
Tbn. bajo,
Tuba
Timb.
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Perc. V
Arpa
Piano
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

Allegro vibrante $\text{♩} = 126-132$

Esta extensa pieza orquestal podría adscribirse al denominado alhambrismo sinfónico, ya sea por la evocación del recinto histórico en su propio título como también por incluir determinadas características musicales afines, como es la utilización de una ornamentación melismática en las melodías de algunos pasajes. No obstante, resulta más conveniente considerar esta obra como un acercamiento musical del compositor a un «pensamiento alhambrino» inspirado por el universo artístico y cultural que lo rodea, y que en todo caso supone una aportación renovada a esta idea desde una estética personal.

El primer acercamiento del compositor a este tipo de alhambrismo musical surge en 1996 con la composición del concierto para piano *Nocturnos de la Antequeruela*, pero sobre todo con la pieza para piano *Balada de los Arrayanes*. En ambas obras el universo granadino que se evoca está relacionado a su vez con la figura de Manuel de Falla, a quien fueron dedicadas en forma de homenaje cuando se cumplieron los cincuenta años de su muerte. Esta aproximación al alhambrismo musical se consumó con la creación sinfónica de *Alhambra*, escrita para gran orquesta, y se prolongó con la composición del ciclo *Canciones del jardín secreto* –escrito originalmente para voz y piano y transcrito para voz y orquesta en 2008–, dentro del cual figura la melancólica «Elegía a la pérdida de la Alhambra».

La posición central que ocupa *Alhambra* dentro de la producción puramente orquestal del compositor, situada en el cambio de siglo, marca un punto de inflexión en su aspiración a encontrar nuevas formas de expresión encaminadas a una plenitud de su lenguaje. La obra contiene evocaciones y expresiones que se desarrollan a través de una forma de narración orquestal, exenta de contenidos programáticos y de una intención descriptiva. La plantilla utilizada por García Abril es la estándar con maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, trombón bajo, tuba, percusión, timbales, arpa, piano y cuerda.

La obra está escrita en un solo movimiento, que hemos dividido en siete secciones (tabla 6-5). Se inicia tranquilamente con una línea melódica –en estilo melismático– expuesta en el clarinete solista y prolongada por el corno inglés, sobre una pedal de *mi* en la cuerda (ejemplo 6-15). La melodía inicial adquiere un carácter temático que predomina en la primera sección, aunque transformada a través de un proceso de variación continua. Estas variaciones tímbricas se producen en una sucesión de breves pasajes melódicos, principalmente en los instrumentos de viento-madera en los periodos 1 a 3. El periodo 4 presenta como contraste un estilo de canción. Los periodos 5 a 8 continúan el desarrollo del tema inicial a través de otra serie de variaciones. El periodo 9 consiste en una breve transición que concluye con una cadencia andaluza, en la que el acorde final de la cadencia –de *mi* mayor con séptima añadida– se superpone con la siguiente sección.

EJEMPLO 6-17. *Alhambra* (cc. 278-283).[illegible]

La sección 2 comienza con un cambio abrupto de la textura, presentando un *tutti* orquestal escrito en estilo de danza. El motivo principal del periodo 10 consiste en una derivación del tema inicial de la obra. En el ejemplo 6-16 se muestra el comienzo de la sección en el que el motivo principal está duplicado a la doble octava en violines, violas y la sección de viento-madera. El periodo 11 es una continuación del anterior, donde se producen secuencias imitativas entre los violines y las maderas duplicadas por dos xilófonos. Los periodos 12 y 13 son equivalentes a los dos anteriores, presentando una repetición transpuesta. El periodo 14 consiste en un breve pasaje que funciona como transición.

La sección 3 está escrita en estilo de canción, con una textura orquestal en la que predomina la sonoridad de la cuerda. En el periodo 15 los violines primeros exponen una amplia melodía *cantabile* sobre un fondo armónico de la cuerda y el arpa. El periodo 16 presenta una textura semejante, con una idea melódica que se deriva de la anterior. El periodo 17 constituye un *parenthesis* en la sección –en *tempo* más rápido– que funciona además como una prolepsis retórica, anticipando el material temático del comienzo de la siguiente sección. El periodo 18 es equivalente al periodo 15, aunque abreviado, donde la melodía principal está asignada a los violonchelos y a las violas al unísono. El periodo 19 es equivalente al periodo 16, y el periodo 20 consiste en una elaboración del anterior.

La sección 4 presenta un discurso más fragmentado en el que se producen diversas texturas. El periodo 21 contiene el motivo que había sido anticipado en el periodo 17, y que consiste en la combinación del gesto anacrusa–acento escrito en estilo de danza (ejemplo 6-17). En el periodo 22 se produce una intensificación rítmica y en el periodo 23 se presenta una nueva idea melódica de carácter rítmico. En el periodo 24 reaparece el estilo de canción, con la línea melódica principal duplicada en los violines primeros y la flauta I. El periodo 25 es equivalente a los periodos 16 y 19. El periodo 26 consiste en un breve pasaje de transición. En la anacrusa del periodo 27 comienza un cántico que funciona como clímax de la sección, donde la línea melódica principal está asignada a los violines, violas, flautas, oboes y dos trompetas, en una disposición a la doble octava. En el periodo 28 se produce una atenuación de la textura orquestal que concluye en una pausa general o *suspensio*.

La sección 5 es una especie de *intermezzo* de carácter tranquilo, que comienza tras una anacrusa del corno inglés. El periodo 29 está escrito en un estilo de canción a dos voces, duplicadas en las maderas, sobre un fondo armónico y notas pedales en la cuerda (ver ejemplo 3-43). El periodo 30 es una *cadenza* del corno inglés en estilo melismático (ver ejemplo 3-25) y el periodo 31 consiste en un pasaje de la cuerda escrito en estilo polifónico. El periodo 32 es equivalente al periodo 29, presentando una transposición y variación tímbrica.

EJEMPLO 6-18. *Alhambra* (cc. 473-478).

475 **Deciso e cantabile** $\text{♩} = 120-126$

Fl. I, II *mf* *f e cant.*

Fl. III *mf* *f e cant.*

Ob. I, II *mf* *f e cant.*

Ob. III *mf* *f e cant.*

Cl. I, II *f e cant.*

Cl. III *f e cant.*

Fg. I, II *f*

Contrafg. *f*

Tpa. I, II *f*

Tpa. III, IV *mf* *f*

Tpta. I, II *mf* *f*

Tpta. III *f*

Tbn. I, II *mf*

Tbn. III *mf*

Tbn. bajo, Tuba *mf* *f*

Timb. *f*

Perc. I *f*

Perc. II *f*

Perc. III *f*

Perc. IV *f*

Perc. V *f*

Vn. I *mf* *f e cant.*

Vn. II *mf* *f e cant.*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f*

Cb. *mf* *f*

En la sección final reaparece el motivo principal de la sección 2. El periodo 41 es equivalente al 10 y funciona como una analepsis narrativa, rememorando un acontecimiento lejano. El periodo 42 es una elaboración del periodo anterior funcionando como clímax conclusivo (ver ejemplo 2-22). El brillante final es de carácter eufórico (ejemplo 6-19).

[illegible]

319

EJEMPLO 6-19. *Alhambra* (cc. 694-699).

695

Fl. I, II

Flautin

Ob. I, II

Ob. III

Cl. I

Cl. II, III

Fg. I, II

Fg. III

Tpa. I, II

Tpa. III, IV

Tpta. I, II

Tpta. III

Tbn. I, II

Tbn. III

Tbn. bajo, Tuba

Timb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Perc. V

Arpa

Piano

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

Flautin

a 2

Bombo

Caja 1

Caja 2

Látigo

Tam-tam

(Fa#) (Sol#) *gliss.*

6.4 *El Mar de las Calmas, para orquesta (2000)*

Esta obra sinfónica surgió como un encargo realizado en 1997 por el prestigioso Festival Internacional de Música de Canarias, para su estreno en la edición del año 2001. La composición de la obra sinfónica supuso para el compositor un largo proceso de búsqueda y reflexión, hasta que quedó configurada definitivamente en la partitura editada. Así pues, la obra se estrenó con enorme éxito en el marco de la XVII edición de este festival invernal, en dos de las ciudades más importantes del archipiélago canario¹⁴.

El título de la obra alude al paisaje marítimo que se extiende al suroeste de la isla de El Hierro, donde las aguas tranquilas, al resguardo de los vientos y de las corrientes dominantes, lo convierten en un admirable escenario de quietud y contemplación. Tras un profundo periodo de reflexión, el punto de partida para su composición fue precisamente crear una obra que emergiera de la propia naturaleza de las islas, con la aspiración de reflejar y expresar el sentimiento del pueblo canario. El compositor también trabajó sobre la base de algunos documentos musicales étnicos, utilizados como fuente de inspiración, que incorporó a partir de un tratamiento absolutamente libre. Con respecto a esto, cabe destacar un pasaje de la sección inicial de la obra que consiste en una secuencia de tres flautas –escrita en estilo de *cadenza*–, que intenta reflejar tanto el silbo canario de las montañas como el sonido del pito herreño. También sobresale el extenso pasaje final –escrito en estilo de danza– con una evocación del Tango Herreño a través del sonido de las chácaras. Se trata pues de un magistral homenaje al archipiélago atlántico, convirtiéndose así en una de las páginas orquestales más importantes y logradas del compositor.

El propio García Abril ha descrito parte del proceso creativo y también de sus intenciones estéticas:

En los primeros momentos me acerqué a un proyecto desprovisto de cualquier connotación musical relacionada con Canarias, incluso inicié los bocetos que conformarían la técnica básica para construir una obra sinfónica al margen de cualquier contenido que se identificase con el pueblo canario, entendiendo, en ese momento, que trabajar una partitura incorporando en su estructura elementos musicales provenientes de la tierra, resultaría siempre materia llena de grandes riesgos y dificultades. Éste fue, tal vez, uno de los motivos que influyó poderosamente sobre mí para componer una obra que aspirase, en su esencia, a ser una composición basada en el fuerte contenido espiritual que fluye del manantial humano de las tierras canarias. Aquí reside la apuesta, crear una obra sinfónica que, por ella misma, explique todo el profundo sentido y sentimiento del alma canaria, elevada al nivel de un cántico espiritual¹⁵.

¹⁴ Su estreno tuvo lugar en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, por la Orquesta Sinfónica de Tenerife bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, el 07.01.2001. Un día después se interpretó también en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁵ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 6-7. Estructura de *EL MAR DE LAS CALMAS*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 19	Calmadamente. Motivo inicial en violas y trompas I y II, sobre una pedal de <i>si b</i> . Melodía cromática en violines I (a partir del c. 7).
	P2	20 – 33	Pochiss. più. Prosigue la línea melódica principal en violines I.
	P3	34 – 49	Pochiss più mosso. Contrapunto en violines I y II sobre un fondo armónico de la cuerda, y motivo de 4ª ascendente en maderas, percusión, celesta y arpa.
	P4	50 – 61	Più mosso. Estilo imitativo en maderas (50). Melodía en violines I (57).
	P5	62 – 88	<i>Cadenza</i> de las tres flautas, sobre un acompañamiento de la cuerda en estilo de canción (melodía duplicada en violines I y violas a la 8ª).
	P6	89 – 94	Poco più. Motivo de 4ª ascendente en maderas, percusión y celesta sobre una cad. andaluza en la cuerda.
	P7	95 – 107	Andante con mosso. Melodía principal en violines, violas y 2 trompas al unísono, y variación del motivo de 4ª ascendente en maderas y percusión.
	P8	108 – 123	Calmodo. Es equivalente a P1 (abreviado y transpuesto un semitono inferior).
	P9	124 – 138	Poco più. Elaboración de P2 y P7. Funciona como transición.
Sección 2	P10	139 – 161	Allegro moderato. Estilo recitativo. Melodía a la doble 8ª en los instrumentos de viento-madera, sobre un fondo armónico de la cuerda.
	P11	162 – 171	Meno mosso e libero. Melodía en clarinete requinto y corno inglés.
	P12	171 – 180	Sosegado. Melodía en oboe I. Canon en maderas (175-178).
	P13	181 – 193	A tempo, ma un poco più mosso. Melodía en flautas y flautín a la doble 8ª.
	P14	194 – 201	A tempo, ma poco meno. Breve <i>tutti</i> orquestal. Funciona como <i>parenthesis</i> .
	P15	202 – 218	Estilo recitativo. Melodía principal en clarinete requinto y después clarinete I.
	P16	219 – 226	A tempo. Cántico (<i>tutti</i> orquestal). Melodía principal en violines y maderas.
	P17	227 – 233	A tempo e più mosso. Melodía duplicada en flautas y clarinetes a la doble 8ª, sobre un <i>ostinato</i> rítmico en cuerda, percusión y piano.
	P18	234 – 241	Estilo recitativo. Varios pasajes solistas en las maderas.
	P19	242 – 246	A tempo (animando). Nuevo cántico. Melodía principal en violines y oboe I.
	P20	247 – 259	Poco più. <i>Tutti</i> orquestal que funciona como clímax de la segunda sección.
	P21	259 – 267	Atenuación de la textura. Cierre de la sección.
Sección 3	P22	267 – 273	Larghetto. Breve pasaje de la cuerda en <i>pp</i> .
	P23	274 – 282	Poco più. Motivo descendente en flautas y oboes a la 8ª, superpuesto a un canon en violines I y II sobre un fondo armónico de la cuerda.
	P24	283 – 300	A tempo. Estilo polimelódico en la cuerda con un canon al unísono en violines I y II. Variaciones del motivo de P23 en violonchelos (288).
	P25	300 – 309	Allegro. Estilo de danza (<i>tutti</i> orquestal). Elaboración del motivo de P23 en violines, flautas y oboes duplicados a la 8ª. Clímax de la sección.
	P26	309 – 319	Variaciones del motivo de P23 en un violín solo, sobre un fondo armónico de la cuerda y notas repetidas en maderas. Cierre de la sección.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección 4	P27	320 – 351	Calmadamente. Estilo polimelódico en la cuerda.
	P28	351 – 360	Poco più mosso. Transición sobre una pedal de <i>mi</i> en contrabajos y timbales.
	P29	361 – 377	Tema lírico del corno inglés –basado en el tetracordio del modo andaluz– en estilo de canción.
	P30	378 – 385	Motivo nuevo derivado del tema anterior, en violines.
	P31	386 – 393	Desarrollo del motivo de P30 en una viola solista, sobre un fondo armónico de un quinteto de cuerda solista.
	P32	394 – 400	A tempo. Es equivalente a P29 (versión abreviada). Tema en violines I.
	P33	401 – 406	Poco più mosso. Cántico (<i>tutti</i> orquestal). Melodía principal –derivada de P29– en violines duplicados a la 8ª con trompeta I. Clímax de la sección.
	P34	407 – 417	A tempo. Variación de P29. Melodía principal en clarinete I y melodía secundaria en violines I, sobre un fondo armónico de la cuerda.
	P35	417 – 424	Melodía principal en violonchelos. Pedal de <i>do #</i> en violines II.
	P36	425 – 428	Più mosso. Breve pasaje de transición sobre una pedal de <i>mi</i> .
	P37	429 – 443	A tempo, calmadamente. Es equivalente a P29 (versión abreviada).
Sección final	P38	443 – 454	Allegro. Motivo rítmico derivado de P29. Intensificación progresiva del ritmo, la textura y la dinámica.
	P39	455 – 471	Allegro deciso. Transformación y elaboración rítmica del tema de P29. Nuevo motivo ascendente en trompas y trompetas al unísono.
	P40	472 – 486	Allegro deciso. Es continuación y elaboración de P39.
	P41	486 – 503	Allegro. Estilo de danza. Motivos melódico-rítmicos basados en la nota <i>re</i> .
	P42	503 – 523	Pasaje de percusión –chácaras, güiro y bombo– sobre una pedal de <i>re</i> en el registro grave. Bajo <i>ostinato</i> en violonchelos en <i>pizzicato</i> (511).
	P43	523 – 535	Es equivalente a P41.
	P44	536 – 567	Tema nuevo del corno inglés en estilo de danza. <i>Ostinato</i> rítmico.
	P45	568 – 594	Variación de P44. Tema duplicado en trompas, corno inglés y fagotes al unísono, sobre el mismo <i>ostinato</i> rítmico. Incremento de la textura.
	P46	595 – 625	Nueva variación de P44. <i>Tutti</i> orquestal y gran <i>ostinato</i> rítmico. Tema duplicado en trompetas, trompas y corno inglés al unísono.
	P47	626 – 660	Continuación del <i>tutti</i> orquestal y gran <i>ostinato</i> rítmico. Intensificación dinámica con predominio de trombones y trompas. Final de carácter eufórico.

La plantilla orquestal utilizada por García Abril incluye maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, percusión, arpa, piano y cuerda. La sección de viento-madera incorpora como instrumentos auxiliares: dos flautines, corno inglés, clarinete requinto, clarinete bajo y contrafagot. En la sección de percusión el compositor ha incluido un gran número de instrumentos, destacando la sonoridad de los instrumentos de afinación indeterminada como las chácaras, el güiro, el cencerro y el látigo.

El Mar de las Calmas constituye una de las obras orquestales más extensas escritas por el compositor en un solo movimiento, con una duración en torno a los veintisiete minutos. En la partitura no se encuentran delimitadas expresamente las diversas secciones en las que se estructura la obra, y en primera instancia presenta un tipo de configuración multiseccional y episódica. En este sentido la pieza orquestal se desarrolla a través de un discurso de tipo narrativo en la forma de presentar los acontecimientos musicales, sin incluir contenidos programáticos o descriptivos.

En un análisis más profundo del discurso musical hemos identificado en la obra cinco grandes secciones, como se muestra en la tabla 6-7. En la sección inicial prevalece un ambiente de quietud y carácter introspectivo, en el que la indicación al comienzo de la partitura –*Calmadamente*– sugiere la contemplación de ese mar aparentemente estático. La obra se inicia con un motivo en la trompa y las violas con sordina, sobre una nota pedal de *si b* en el registro grave de la cuerda que se prolonga durante el periodo 1. A continuación los violines segundos presentan un breve motivo de cuarta ascendente (c. 4), cuyo significado cobrará importancia en algunos pasajes subsiguientes. Esta introducción progresiva del discurso se completa con la entrada de los violines primeros (c. 7), que despliegan una melodía cromática asumiendo el primer plano de la textura orquestal (ejemplo 6-20).

En el periodo 2 prosigue la línea melódica principal en los violines primeros. En el periodo 3 los violines presentan un contrapunto a dos voces sobre un fondo armónico de la cuerda, emergiendo el motivo de cuarta ascendente de forma reiterada en las maderas, percusión, celesta y arpa (ejemplo 6-21). El periodo 4 empieza con un canon en las maderas, que concluye con la entrada de los violines primeros. El periodo 5 contiene una extensa *cadenza* –*con fantasía y brillante*– de las tres flautas (ver ejemplo 3-53), sobre un acompañamiento de la cuerda en estilo de canción, que consiste en una línea melódica duplicada en los violines primeros y las violas a la octava, y un fondo armónico en violines segundos, violonchelos y contrabajos. El periodo 6 es un breve pasaje en el que reaparece el motivo de cuarta ascendente en las maderas, percusión y celesta, sobre una cadencia andaluza producida mediante acordes tenidos en la cuerda y el arpa. En el periodo 7 la línea melódica principal está asignada a los violines primeros, violas y dos trompas al unísono, sobre la que se superpone una variación rítmica y tímbrica del motivo de cuarta ascendente en las maderas y la percusión. El periodo 8 es una versión modificada y transpuesta un semitono inferior del periodo 1, en el que el intervalo de cuarta ascendente adquiere un mayor relieve tímbrico. El periodo 9 consiste en una elaboración del comienzo del periodo 2 y de la variación rítmica del periodo 7, funcionando como una transición.

EJEMPLO 6-20. *El Mar de las Calmas* (cc. 1-8).

Calmadamente ♩ = 60-66

Tpas. *I sord.* *pp*
 Vn. I
 Vn. II *sord.* *pp*
 Vla. *sord.* *pp*
 Vc. *sord.* *pp*
 Cb. *sord.* *pp*

EJEMPLO 6-21. *El Mar de las Calmas* (cc. 34-39).

Pochiss, più mosso ♩ = 69-76

Fl. *I y II* *mp*
 Ob. *I y II* *mp*
 Glock. *mp*
 Cel. *mp*
 Vn. I *mf*
 Vn. II *mf*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

En la sección 2 predomina, a nivel melódico, una escritura en estilo recitativo en la sección de instrumentos de viento-madera, en una sucesión de breves pasajes de instrumentos solistas y en diversas combinaciones tímbricas a través de un proceso de variación continua. En el periodo 10 se expone una melodía modal duplicada a la doble octava en la flauta, clarinete requinto, dos oboes y dos fagotes, sobre un fondo armónico de la cuerda (ver ejemplo 3-12). El periodo 11 comienza con un solo del clarinete I, seguido de una duplicación del clarinete requinto y del corno inglés a la doble octava. En el periodo 12, después de un pasaje del oboe I, se produce un canon entre el clarinete, el fagot y las flautas. El periodo 13 comienza con un pasaje de las flautas y el flautín a la doble octava, seguido de otras combinaciones tímbricas. En el periodo 14 la entrada de la trompeta I señala el comienzo de un breve *tutti* orquestal, que funciona como un *parenthesis* del discurso. En el periodo 15 se recupera el estilo recitativo predominante, en el que sobresalen los pasajes del clarinete requinto y después del clarinete I (ver ejemplo 3-13). El periodo 16 consiste en un breve cántico en el que la melodía principal está asignada a los violines, flautas, oboes y corno inglés. En el periodo 17 se produce un pasaje en flautas y clarinetes duplicados a la doble octava, sobre un *ostinato* rítmico en la cuerda, piano y percusión (timbales, caja, wood-blocks y látigo). En el periodo 18 se produce una nueva sucesión de pasajes en las maderas, sobre un acompañamiento de la cuerda. En el periodo 19 comienza otro cántico con la melodía principal en los violines y un oboe al unísono. El periodo 20 es una continuación del cántico anterior, con una intensificación de la textura y la dinámica, funcionando como el clímax de la segunda sección. El periodo 21 constituye un cierre de la sección.

La sección 3 está basada en el desarrollo y transformación de un mismo motivo, cumpliendo una función de *intermezzo*. El periodo 22 consiste en un breve y expresivo pasaje de la cuerda en *tempo* lento. En el periodo 23 dos flautas y dos oboes presentan el motivo principal de la sección (ejemplo 6-22), sobre un acompañamiento de la cuerda que contiene un canon a la octava en los violines primeros y segundos. El periodo 24 comienza con un nuevo canon al unísono en los violines sobre un fondo armónico. A partir del c. 288 los violonchelos realizan una serie de variaciones del motivo principal, sobre un tejido polimelódico en la cuerda y un fondo armónico en trompas y clarinetes. Hay que destacar en este pasaje una duplicación melódica de la tuba y los contrabajos. En el periodo 25 se produce un *tutti* orquestal escrito en estilo de danza. La línea melódica principal, derivada del motivo del periodo 23, se encuentra duplicada en violines, flautas y oboes, produciendo una intensificación rítmica que funciona como un punto climático. En el periodo 26 hay una atenuación de la textura y la dinámica que prepara el cierre de la sección.

EJEMPLO 6-22. *El Mar de las Calmas* (cc. 274-279). Motivo de flautas y oboes.

Poco più ♩ = 69-72 A tempo ♩ = 63-66 Poco più ♩ = 69-72

Fl. I y II
Ob. I y II
mp

EJEMPLO 6-23. *El Mar de las Calmas* (cc. 360-377). Tema del corno inglés.

♩ = 60-69

mp

EJEMPLO 6-24. *El Mar de las Calmas* (cc. 455-459). Reducción orquestal.

Allegro deciso
♩ = 104-112

Viento y percusión ff
4 trompas ff s
Cuerda f

La sección 4 retorna al ambiente tranquilo y contemplativo de la sección inicial, pero presentando materiales nuevos y cumpliendo una función de tiempo lento. El periodo 27 es un pasaje en el que predomina la cuerda con sordina, escrito en estilo polimelódico. El periodo 28, más estático, contiene una pedal articulada sobre la nota *mi* en los contrabajos y los timbales y funciona como una transición. En el periodo 29 se expone un tema nuevo en el corno inglés, en una textura en estilo de canción. El tema completo, que se muestra en el ejemplo 6-23, está basado en el tetracordio del modo andaluz. El periodo 30 presenta un motivo nuevo, que se deriva del comienzo del tema del corno inglés, en los violines duplicados a la octava. El periodo 31 continúa desarrollando el motivo anterior en una viola solista, con el acompañamiento de un quinteto de cuerda solista (un violín, dos violas y dos violonchelos). El periodo 32 presenta el tema del periodo 29, expuesto en los violines primeros en una versión abreviada. En el periodo 33 surge un nuevo cántico cuya melodía principal –derivada del tema del periodo 29– está asignada a los violines duplicados a la octava con una trompeta, y un motivo secundario en flautas, oboes, clarinetes y dos trompas. Este breve pasaje funciona como un punto climático dentro de la sección. El periodo 34 consiste en una variación del tema del periodo 29 en el clarinete I, y en el periodo 35 la melodía está asignada a los violonchelos. El periodo 36 es un breve pasaje de transición basado en una pedal de *mi*. El periodo 37 es equivalente al 29 presentando una versión abreviada del tema del corno inglés, seguida de una breve transición en la cuerda.

La sección final constituye un contraste con las anteriores, al presentar un carácter eminentemente rítmico en estilo de danza. El periodo 38 comienza con un motivo rítmico en flautas y oboes, derivado del tema del periodo 29, a la vez que se produce una intensificación progresiva de la textura y la dinámica. El periodo 39 es una transformación del tema del periodo 29 (ejemplo 6-24), al que se superpone un motivo ascendente en los metales. El periodo 40 es una continuación y elaboración motivica del anterior. En el periodo 41 se producen varios motivos rítmicos sobre la nota *re*, estableciéndose a partir de aquí como polaridad principal. El periodo 42 consiste en un pasaje de la percusión sobre una pedal de *re* en el registro grave, que da comienzo a un bajo *ostinato* en los violonchelos que se prolonga hasta el final (ver ejemplo 3-47). El periodo 43 es equivalente al 41 en una versión modificada. En el periodo 44 surge un nuevo tema en el corno inglés, de carácter diatónico y en estilo de danza (ejemplo 6-25), sobre un *ostinato* rítmico. El periodo 45 es una variación del tema anterior con la melodía duplicada en trompas, corno inglés y fagotes, continuando en el periodo 46 en trompetas, trompas y corno inglés (ejemplo 6-26). En el periodo 47 se produce una intensificación dinámica que concluye en un final de carácter eufórico.

EJEMPLO 6-25. *El Mar de las Calmas* (cc. 536-547).

Fl. Solo *mf e cant.*

Corno inglés *mf e cant.*

Vn. I *pp*

Vn. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pizz. pp*

EJEMPLO 6-26. *El Mar de las Calmas* (cc. 595-612). 3 trompetas, 4 trompas y corno inglés.

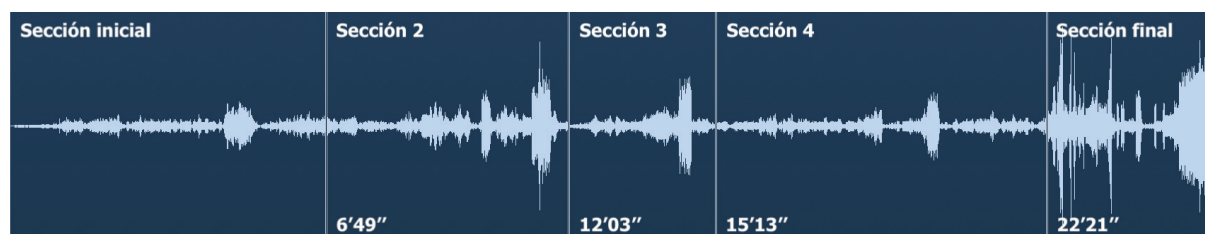
f cantando

Como se ha visto, la obra se estructura en cinco secciones en las que el discurso se articula de forma lineal. En este sentido, las esporádicas recurrencias que se producen en la pieza se aprecian como acontecimientos excepcionales dentro del discurso, por ejemplo cuando el periodo 8 recapitula de manera modificada el material del periodo 1, o cuando el periodo 37 repite de forma abreviada el periodo 29. No obstante, cada una de las secciones de la obra se basa en un motivo o idea principal que evoluciona y se transforma progresivamente, dando lugar a una serie de recurrencias motivicas similares en el nivel de la superficie. La aparente discontinuidad producida por una sintaxis fragmentada en múltiples frases y periodos, se encuentra compensada con el procedimiento de variación continua –utilizado en las distintas secciones– que proporciona cohesión y da sentido a la narración orquestal.

En esta obra sinfónica se puede identificar una gran variedad de *topoi* individuales, algunos de ellos caracterizando las distintas secciones. Entre los principales *topoi* utilizados se encuentran el estilo recitativo, el estilo de canción, el estilo polimelódico, el cántico, el estilo de danza, las notas pedal, el bajo *ostinato* y la *cadenza*. Otros *topoi* como el estilo imitativo y la cadencia andaluza aparecen de manera menos profusa.

Por último, en el gráfico 6-2 se muestra la «forma de onda» de esta obra orquestal, que de una manera global nos permite apreciar varios aspectos de la estructura y de su comportamiento dinámico. En primer lugar se puede observar la diferencia que existe entre las distintas secciones, siendo la última la que presenta un mayor contraste. Las secciones 2 y 3 contienen un punto climático hacia el final, seguido de una atenuación dinámica que funciona como cierre. Resulta evidente que la sección final, en estilo de danza, concentra la mayor energía de la pieza, con un incremento máximo de la dinámica en los compases finales creando un gran clímax conclusivo. También se puede apreciar que la sección inicial y las secciones 3 y 4 son las que contienen un menor dinamismo dentro de la obra.

GRÁFICO 6-2. Forma de onda de *El Mar de las Calmas*¹⁶.



¹⁶ El gráfico de forma de onda ha sido extraído del CD Audio: GARCÍA ABRIL, Antón. *El Mar de las Calmas, Concierto de las Tierras Altas*. Orquesta Sinfónica de Tenerife, Víctor Pablo Pérez (dir.). A&B Master Record - Iberautor Promociones Culturales, SA01082 (2005).

6.5 *Tres escenas del ballet «La gitanilla», para orquesta (2003)*

Las tres escenas en forma de danza que conforman este tríptico sinfónico provienen del ballet *La gitanilla*, estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 18 de septiembre de 1996. El argumento del ballet es una libre adaptación realizada a partir de la primera de las doce *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, publicadas en 1613 en Madrid. García Abril escribió esta obra a raíz de un encargo del Ballet Nacional de España. La creación de este ballet, con la coreografía de José Granero, supuso la consumación de uno de los proyectos más importantes en el ámbito de la danza española de finales del siglo XX.

Anteriormente a la composición de este ballet, el compositor había realizado en la década de los años ochenta algunas incursiones creativas relacionadas con la temática cervantina, tanto en el cine como en la televisión, destacando en el contexto sinfónico la composición de la suite para pequeña orquesta *Canciones y danzas para Dulcinea* (1985). Para la creación del ballet *La gitanilla* el compositor utilizó un gran dispositivo orquestal, acorde con la trascendencia de su realización escénica que aspiraba a convertirse en un referente dentro del género español. La extensa obra se compone de diecisiete números, con una duración aproximada de una hora, y constituye la aportación más significativa del compositor a la danza española y a la música de temática cervantina.

En declaraciones a la prensa realizadas antes del estreno de la obra, el propio García Abril señalaba la dificultad que puede entrañar escribir la música para un ballet: «Hay que conseguir que la música produzca sentimientos en el bailarín, que el movimiento danzante sea acorde con la dramaturgia de la obra»¹⁷. Esa misma esencia dancística subyace en las piezas que integran este tríptico sinfónico extraído del ballet, en el que se reproduce el tradicional esquema en tres movimientos (rápido-lento-rápido). Así, el primer movimiento, «Danza de los dos caminos», se corresponde con la escena número nueve del ballet; el movimiento central, «Adagio gitano», constituye la escena final; y el tercer movimiento, «Ceremonial del trigo y del agua», pertenece a la última parte de la escena número diez.

La partitura orquestal de *Tres escenas del ballet «La gitanilla»* fue completada en el verano de 2003 y estrenada en la ciudad de Zaragoza, en un concierto conmemorativo del XXV aniversario de la Constitución Española¹⁸. La obra fue publicada en el mismo año y a partir de entonces se ha difundido con éxito como una página sinfónica ya independiente, destinada a su interpretación en la sala de conciertos.

¹⁷ Publicado en: *ABC*. Madrid, 17 de septiembre de 1996, p. 89.

¹⁸ Su estreno tuvo lugar en el Auditorio de Zaragoza, por la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Adrian Leaper, el 11.09.2003.

TABLA 6-8. Estructura de «Danza de los dos caminos».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 14	Moderato. Estilo de danza. Tema 1º –de carácter enérgico– fragmentado en dos bloques instrumentales.
	P2	14 – 24	Più mosso. Motivo derivado de comienzo de P1, en metales y timbales.
	P3	24 – 38	A tempo. Es equivalente a P1 (transpuesto una 4ª ascendente).
Sección 2	P4	38 – 70	Allegro. Estilo de danza. Tema 2º –derivado de P1– en violines y maderas, sobre un <i>ostinato</i> rítmico.
	P5	70 – 84	Es continuación de P4. Línea melódica asignada a las maderas.
	P6	84 – 102	Tema 3º en violines duplicados a la 8ª, sobre un <i>ostinato</i> rítmico. Motivo interpuesto al tema –derivado de P4– en maderas y xilófono.
	P7	103 – 115	Es equivalente a P6 (transpuesto una 4ª ascendente).
	P8	115 – 130	Es continuación y elaboración de P6 y P7.
	P9	130 – 142	Funciona como transición. Motivo nuevo en trompeta I.
Sección 3	P10	142 – 160	Estilo de danza. Tema 4º – <i>tutti</i> orquestal– basado en un ritmo irregular.
	P11	160 – 168	Funciona como transición. <i>Ostinato</i> rítmico en metales y percusión.
	P12	168 – 198	Tema 5º en violines I y oboe I, sobre un <i>ostinato</i> rítmico.
	P13	199 – 228	Es equivalente a P12 (transpuesto una 4ª ascendente).
Sección final	P14	228 – 242	Moderato. Tempo primo. Es equivalente a P1 (transpuesto una 5ª ascendente).
	P15	242 – 246	Allegro. Breve pasaje que funciona como analepsis del tema 3º.
	P16	246 – 257	Moderato. Funciona como <i>coda</i> . Motivo derivado de P1. Finaliza con un unísono orquestal (256-257).

El argumento original del texto cervantino proporcionó al compositor la posibilidad de crear una partitura de carácter auténticamente español, a través de una representación personal de una gitanería musical. La fuerza de sus contenidos y la brillante orquestación de esta obra supone una actualización de la senda marcada por los ballets de Manuel de Falla, como se refleja en las danzas que integran este tríptico sinfónico. El movimiento central de contenido expresivo, casi elegíaco, contrasta claramente con los otros dos de los que emana una radiante energía y un carácter impetuoso de naturaleza eminentemente dancística.

La plantilla orquestal utilizada por García Abril es con maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, trombón bajo, tuba, timbales, percusión, arpa, piano y cuerda. La sección de viento-madera incluye los habituales instrumentos auxiliares: flautín, corno inglés, clarinete bajo y contrafagot. En la sección de percusión, además de los timbales, figura un xilófono y varios instrumentos de afinación indeterminada.

El primer movimiento de la obra, «Danza de los dos caminos», contiene cinco temas que se exponen de manera sucesiva a lo largo de las cuatro secciones en las que hemos dividido la pieza (tabla 6-8). Las secciones inicial y final, que están basadas en el tema principal, sirven de marco estructural a las dos secciones centrales que siguen un discurso lineal presentando los otros cuatro temas. El periodo 1 comienza con la exposición del enérgico tema principal, orquestado en dos bloques instrumentales que se suceden de manera alternada: el primero consiste en un unísono de los instrumentos de cuerda y de viento-madera (escrito en una disposición a la doble octava), mientras que el segundo corresponde a los instrumentos de viento-metal, contrabajos, piano y caja (ejemplo 6-27). El periodo 2 es una frase intermedia escrita para los metales, timbales, violonchelos y contrabajos, basada en un motivo que se deriva del comienzo del primer tema. El periodo 3 consiste en una repetición variada del periodo 1, transportada una cuarta superior.

Las secciones centrales contienen un mismo plano de fondo, que consiste en un acompañamiento basado en un *ostinato* rítmico orquestado de distintas formas. En el periodo 4 se expone el segundo tema duplicado en violines, flautas y oboes a la octava. Este tema se deriva del comienzo del primer tema pero con un carácter menos brillante. El periodo 5 es una continuación del tema anterior, con una línea melódica asignada a las flautas, oboes y clarinetes. En el periodo 6 se expone el tercer tema –de forma fragmentada– en los violines duplicados a la octava, interponiendo un motivo derivado del segundo tema en las maderas y el xilófono. El periodo 7 es una repetición abreviada del periodo 6, transpuesto una cuarta superior. El periodo 8 consiste en una continuación y elaboración de los dos anteriores. El periodo 9, que funciona como un pasaje de transición, presenta un breve motivo en la trompeta I con sordina.

En la sección 3 se presentan otros dos temas nuevos de características contrastantes. El periodo 10 comienza con la exposición del cuarto tema, de carácter impetuoso, con un ritmo irregular producido por una alternancia métrica. El periodo 11 funciona como una transición y consiste en un breve pasaje basado en un *ostinato* rítmico en los metales, violonchelos, contrabajos y percusión (bombo y plato suspendido). En el periodo 12 se expone el quinto tema en los violines primeros, duplicados al unísono por un oboe, sobre un *ostinato* rítmico irregular producido nuevamente por la alternancia métrica. Este tema –*cantabile*– evidencia cierta influencia del *cante jondo*, al incidir en el énfasis sobre notas prolongadas y adornadas por breves melismas melódicos. La línea melódica fundamental de este tema consiste en un descenso melódico de tono-semitono, coincidente con la cadencia del modo andaluz. El periodo 13 es una repetición del anterior, pero transpuesto nuevamente a la cuarta superior.

EJEMPLO 6-27. Tres escenas del ballet «La gitanilla», «Danza de los dos caminos» (cc. 1-8).

Moderato $\text{♩} = 100-108$

5

Flauta I, II

Flauta III
(Flautín)

Oboe I, II

Oboe III
(Corno inglés)

Clarinete I, II

Clarinete III
(Clarinete bajo)

Fagot I, II

Fagot III
(Contrafagot)

Trompa I, II

Trompa III, IV

Trompeta I, II

Trompeta III

Trombón I, II

Trombón III

Tbn. Bajo
Tuba

Timbal

Percusión I

Percusión II

Percusión III

Percusión IV

Percusión V

Arpa

Piano

Moderato $\text{♩} = 100-108$

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

En la sección final se produce una recapitulación abreviada de la sección inicial, en la que el tema principal funciona también como elemento conclusivo. El periodo 14 es una variación del periodo 1, cuya transposición a la quinta superior resulta la versión más brillante del tema principal. El periodo 15 es un pasaje muy breve –de cuatro compases– en el que se expone la cabeza del tercer tema, en los violines, una trompeta y un oboe, funcionando como una analepsis narrativa. El periodo 16 consiste en un *tutti* orquestal basado en el tema principal, finalizando con un doble unísono orquestal en movimiento contrario.

El movimiento central de la obra, «Adagio gitano», tiene una estructura tripartita con una recapitulación parcial en la última parte, seguida de un pasaje conclusivo (tabla 6-9). El periodo 1 comienza con la exposición del tema principal de carácter lírico –en estilo de canción– en los violines primeros duplicados al unísono por el corno inglés, sobre un acompañamiento que consiste en un fondo armónico de la cuerda y el arpa. Armónicamente este tema permanece en la tonalidad de *re* menor, concluyendo con una cadencia modal. El periodo 2 es una variación del tema principal, funcionando a la vez como su consecuente, donde la línea melódica se ve reforzada por la duplicación a la octava en los violines primeros y las violas. El periodo 3 es un pasaje intermedio en el que una flauta y después un oboe toman el relevo de la línea principal, presentando un nuevo motivo melódico. En el periodo 4 los violines primeros despliegan una melodía nueva, a la que se superpone una melodía secundaria tocada por los violonchelos en su registro agudo.

La sección central del segundo movimiento comienza con un cántico que se intensifica gradualmente por medio de la dinámica y la textura, hasta llegar a un punto climático que se interrumpe de forma abrupta. En el periodo 5 la línea melódica principal está asignada a los violines y las violas, con la superposición de un motivo rítmico y repetitivo en la sección de instrumentos de viento-madera, sobre un acompañamiento armónico en los metales. El periodo 6 constituye el clímax de la sección por medio de una textura más densa y una intensificación dinámica, sobre la base armónica de una nota pedal de *re* producida por los trémolos del timbal. Tras una breve interrupción del discurso, el periodo 7 funciona a la vez como anticlímax y retransición, recuperando de forma anticipada –a la recapitulación temática– el *Tempo primo* de la sección inicial a través de un pasaje del oboe I.

En la sección final se produce una recapitulación idéntica del tema principal, por lo que el periodo 8 es igual al periodo 1, aunque su percepción no vuelve a ser la misma después del decurso de los acontecimientos escuchados. El periodo 9, que funciona como pasaje conclusivo, termina con un expresivo y dramático acorde de *re* menor escrito en forma de una envolvente dinámica, a través de un *crescendo-decrescendo* de la orquesta.

TABLA 6-9. Estructura de «Adagio gitano».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 16	Adagio, con mosso. Estilo de canción. Tema principal en violines I y corno inglés, sobre un fondo armónico de la cuerda y arpa [tonalidad de <i>re</i> menor].
	P2	17 – 28	Es una variación de P1. Línea melódica duplicada en violines I y violas a la 8ª.
	P3	29 – 36	Pasaje intermedio con la línea melódica en oboe I y después en flauta I, sobre un fondo armónico de la cuerda.
	P4	37 – 44	Melodía nueva –en estilo de canción– en los violines I y melodía secundaria en violonchelos. <i>Crescendo</i> progresivo.
Sección central	P5	45 – 58	A tempo. Cántico. Línea melódica principal duplicada en violines y violas a la 8ª. Motivo rítmico en las maderas.
	P6	59 – 67	Es continuación de P5. Intensificación dinámica. Pedal de <i>re</i> en timbales. Clímax de la sección.
	P7	68 – 75	Tempo primo. Atenuación de la textura. Funciona como retransición.
Sección final	P8	75 – 90	Es igual a P1. Recapitulación literal del tema principal en violines I y corno inglés [tonalidad de <i>re</i> menor].
	P9	90 – 96	Pasaje conclusivo basado en el tema principal. El acorde final de <i>re</i> menor consiste en una envolvente dinámica: <i>crescendo-decrescendo</i> (95-96).

TABLA 6-10. Estructura de «Ceremonial del trigo y del agua».

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 14	Alegremente. Estilo de danza. Pasaje rítmico de carácter enérgico basado en el acorde de <i>mi</i> . Escritura polimétrica. Cesura abrupta (14).
	P2	15 – 45	A tempo. Tema 1º en violines y trompeta I con sordina (basado en el modo andaluz de <i>mi</i>).
Sección central	P3	45 – 79	Estilo de danza. Tema 2º –de carácter más melódico– en los violines, y después duplicado en violines, flautas y oboes a la 8ª.
	P4	79 – 97	Motivo rítmico en trompetas con sordina –derivado del tema 1º– y cierre con un melisma de terceras descendente en violines.
	P5	97 – 125	Tema 3º duplicado en violines, flautas y oboes a la 8ª, de carácter más melódico con influencias del <i>cante jondo</i> .
Sección final	P6	125 – 141	<i>Tutti</i> orquestal en estilo de danza. Motivo principal duplicado en violines y trompas, sobre un ritmo de guajira intensificado por la percusión.
	P7	142 – 149	<i>Tutti</i> orquestal conclusivo escrito en una textura de acordes. Final de carácter eufórico.

El tercer movimiento de la obra, «Ceremonial del trigo y del agua», sigue un desarrollo lineal de tipo discursivo en tres secciones, en el que predomina una escritura polimétrica alternando compases regulares e irregulares (tabla 6-10). El periodo 1 es un pasaje eminentemente rítmico en el que predomina la sonoridad de los instrumentos de viento-metal y de la percusión (ejemplo 6-28). Armónicamente está basado en el acorde de *mi* con novena menor añadida, sonoridad disonante que se corresponde con el acorde de tónica del modo flamenco, evocando de esta forma el sonido de la guitarra. Este breve pasaje en estilo de danza se interrumpe abruptamente por medio de una cesura que se produce en el compás 14. El periodo 2 comienza con el mismo ímpetu rítmico que el anterior. Se expone a continuación el primer tema duplicado en los violines y una trompeta con sordina. Este tema está basado melódicamente en el modo andaluz a través de un ritmo incisivo.

En la sección central del tercer movimiento se exponen dos temas de carácter más melódico, pero sin abandonar el estilo de danza predominante. El periodo 3 comienza con una pedal articulada de *la* en los timbales, reforzada rítmicamente por los metales y la percusión. A continuación se expone el segundo tema en los violines y después duplicado por las flautas y oboes a la octava, sobre un acompañamiento rítmico de las maderas y la cuerda. En el periodo 4 las trompetas con sordina presentan un motivo rítmicamente incisivo, derivado del comienzo del primer tema. El pasaje se cierra con un melisma construido por terceras descendentes, primero en flautas, oboes y xilófono y después en los violines. En el periodo 5 se expone el tercer tema, duplicado en los violines, flautas y oboes a la octava, en el que se evocan rasgos similares al *cante jondo*.

La sección final del tercer movimiento consiste en un grandioso *tutti* orquestal en estilo de danza, que concentra la mayor fuerza y energía del movimiento. En el periodo 6 surge un nuevo motivo, duplicado en los violines y las trompas a la doble octava, sobre un ritmo de guajira con su característica alternancia de compás (6/8 y 3/4), que es intensificado por los instrumentos de percusión (caja, claves, castañuelas, pandero y bombo). El periodo 7 funciona como una breve *coda* de carácter eufórico, presentando una textura orquestal de acordes en *fortissimo*.

Así pues, este tríptico sinfónico permite conocer y apreciar una parte de la vibrante música contenida en el que es, a día de hoy, el ballet más importante escrito por García Abril. Al tratarse de escenas extraídas de un ballet, los principales *topoi* utilizados en esta obra son el estilo de danza, el *ostinato* rítmico, el cántico y el estilo de canción.

EJEMPLO 6-28. *Tres escenas del ballet «La gitanilla», «Ceremonial del trigo y del agua» (cc. 1-8).*

Alegremente $\text{♩} = 88$

5

Flauta I, II

Flauta III

Oboe I, II

Oboe III

Clarinete I, II

Clarinete bajo

Fagot I, II

Contrafagot

Trompa I, II

Trompa III, IV

Trompeta I, II

Trompeta III

Trombón I, II

Trombón III

Tbn. Bajo
Tuba

Timbal

Percusión I
Caja

Percusión II
Castañuelas

Percusión III
Pandereta

Percusión IV
Pandero

Percusión V
Bombo

Arpa

Piano

Alegremente $\text{♩} = 88$

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

CAPÍTULO 7

ANÁLISIS DE LA OBRA ORQUESTAL III

7.1 *Memorandum, concierto para orquesta (2004)*

En los primeros años del siglo XXI, García Abril había compuesto en el ámbito de la música sinfónica una serie de dobles conciertos –para flauta y piano, dos pianos y dos guitarras– y una cantata para coro y orquesta sobre un texto propio. Con motivo de su setenta aniversario, en el año 2003 se realizaron numerosos homenajes y reconocimientos por los méritos artísticos logrados a lo largo de su trayectoria creativa, entre los que hay que destacar su investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid.

En enero de 2004, completó la composición de un nuevo y extenso concierto para orquesta titulado *Memorandum*. La obra nació por encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, con motivo de la conmemoración del centenario de su fundación¹. Para la celebración de esta efeméride, la orquesta madrileña realizó una serie de encargos a importantes compositores de distintas generaciones. En el mismo año de su aniversario, la orquesta ofreció a lo largo de su temporada de conciertos los estrenos absolutos de siete obras escritas expresamente para esta conmemoración².

García Abril respondió a este encargo escribiendo una obra en la que pretendía destacar las cualidades melódicas y expresivas de los distintos instrumentos de la orquesta, tanto a través de pasajes solistas como en conjunto. El propio compositor ha revelado estas intenciones, como punto de partida del proceso creativo de la obra:

He concebido esta obra como un sincero y emocionado homenaje a la Orquesta Sinfónica y en este homenaje se sitúa la concepción de mi obra, porque he querido brindar a cada instrumento de la orquesta (en consecuencia a cada ser humano) una ofrenda musical que se reconozca como mi homenaje afectivo y musical. Me atrevería a afirmar que en el fondo de cada parte subyace una vocación de solista. El tratamiento general de la obra se desarrolla partiendo de los propios impulsos musicales que la orquesta sinfónica, como instrumento poderoso y múltiple, me sugiere y proporciona. He querido aprovechar el manantial incesante que emerge de la propia voz orquestal, partiendo de una técnica compositiva que desarrolle las posibilidades expresivas de cada instrumento³.

¹ Su estreno tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Miguel Ángel Gómez Martínez, el 18.03.2004.

² Los compositores a los que la orquesta encargó una obra fueron José María Sánchez Verdú, Luis de Pablo, José Luis Turina, Krzysztof Penderecki, Peter Ruzicka, Antón García Abril y Cristóbal Halffter.

³ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 7-1. Estructura de *MEMORANDUM*, primer movimiento.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 17	Allegro moderato. Tema inicial de carácter rítmico e impetuoso.
	P2	17 – 38	Allegro leggero. Patrón repetitivo y <i>ostinato</i> rítmico. Pedal de <i>mi</i> . Concluye con una <i>catabasis</i> melódica en las maderas (37-39).
Sección 2	P3	39 – 46	Poco meno mosso. Cántico 1. Línea melódica principal asignada a la cuerda, sobre una cadencia andaluza.
	P4	47 – 79	Tema 1º –en estilo de canción– expuesto en clarinete I. Desarrollo del tema a través de un proceso de variación continua.
	P5	80 – 91	Frase intermedia basada en un ritmo de tresillos derivado del tema 1º.
	P6	92 – 103	Poco meno mosso. Desarrollo del tema 1º en violonchelos y después duplicado en violines, flautas y oboes a la 8ª.
	P7	103 – 120	Motivo nuevo en oboe I y desarrollo en violines y después en maderas. Cierre sobre un pedal armónico del acorde de <i>do</i> con notas añadidas.
Sección 3	P8	121 – 147	Tranquilo. Tema 2º –en estilo de copla– expuesto en violines. Desarrollo del tema a través de un proceso de variación continua.
	P9	148 – 161	Es continuación y elaboración de P8 (tema 2º en maderas).
	P10	162 – 169	Variaciones del tema 1º en corno inglés y después en flautas.
	P11	170 – 189	Cántico 2 basado en el tema 1º. <i>Tutti</i> orquestal y clímax de la sección.
	P12	189 – 200	Atenuación de la textura. Nuevo motivo ascendente en flautas y percusión, sobre una pedal de <i>mi</i> .
Sección final	P13	201 – 208	A tempo. Es equivalente a P3 (transpuesto un tono superior).
	P14	209 – 220	Atenuación de la textura. Tema 1º en oboe y elaboración temática en violines.
	P15	221 – 227	Breve pasaje con elementos derivados de P2.
	P16	228 – 236	Pochiss. meno mosso. Breve sucesión de patrones repetitivos.
	P17	236 – 251	Funciona como <i>coda</i> . Patrones repetitivos sobre un pedal armónico de <i>si</i> . Unísono orquestal conclusivo (249-251).

La obra está dedicada a la propia Orquesta Sinfónica de Madrid, como un homenaje para rememorar su proyección histórica y cultural. Se divide en tres movimientos siguiendo el esquema tradicional (rápido-lento-rápido). El primer movimiento es enérgico y dinámico mientras que el segundo es más expresivo y *cantabile*. El tercer movimiento, basado en una estructura de rondó, presenta un carácter más lúdico y de gran viveza rítmica.

La plantilla orquestal utilizada por García Abril es con maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, un trombón bajo, tuba, timbales, percusión, arpa, piano y cuerda. En la sección de viento-madera se incluyen como instrumentos auxiliares un flautín,

una flauta en *sol*, un corno inglés, un clarinete requinto y un contrafagot. En la sección de percusión cabe destacar la utilización de dos xilófonos, dos vibráfonos, glockenspiel, marimba y un set de campanas budistas (con seis alturas distintas).

El primer movimiento de la obra lo hemos dividido en cuatro secciones para su análisis (tabla 7-1). Presenta un discurso de tipo lineal, perfectamente cohesionado, en el que se muestra un interesante abanico de texturas orquestales contrastantes y donde la línea melódica principal actúa como hilo conductor. Armónicamente comienza en un color de *si* menor y acaba con un acorde de *si* mayor, pero esta sonoridad funciona solamente como una polaridad de inicio y de final, ya que el lenguaje armónico no es funcional.

La sección inicial comienza de forma impetuosa a través de una resonante llamada de las cuatro trompas al unísono, que es respondida de inmediato por el resto de la orquesta (ejemplo 7-1). El periodo 1 contiene este tema inicial –escrito en el estilo de una fanfarria– en el que destaca la sonoridad de los metales, y que tiene como función la de captar la atención predisponiendo auditivamente al oyente (*captatio benevolentiae*). El periodo 2 presenta un cambio contrastante de textura basado en un *ostinato* rítmico, sobre una pedal de *mi*, que sirve de fondo a un patrón repetitivo en las maderas duplicadas por el piano y dos xilófonos. Este pasaje concluye con un descenso melódico –o *catabasis*– en los instrumentos de viento-madera, cuyo final sobre la nota *mi* se superpone con la siguiente sección.

La sección 2 comienza con la presentación del primer cántico del movimiento. En el periodo 3 la línea melódica principal está asignada a la cuerda, sobre la base armónica de una cadencia andaluza modificada (ver ejemplo 3-37). En el periodo 4 el clarinete I expone el primer tema –en estilo de canción– de sólo cuatro compases, seguido de un desarrollo temático-tímbrico a través de un proceso de variación continua. El periodo 5 consiste en una frase intermedia basada en un ritmo derivado del primer tema y el periodo 6 prosigue con el desarrollo del primer tema. El periodo 7 contiene un nuevo motivo seguido de su desarrollo, sobre un pedal armónico del acorde de *do* con novena y séptima añadidas.

La sección 3, en *tempo* más lento, comienza con la exposición del segundo tema en estilo de copla. En el periodo 8 se expone el tema en los violines, seguido de un desarrollo mediante un proceso de variación continua. El periodo 9 continúa el desarrollo del segundo tema en flautas, oboes, corno inglés y fagot. En el periodo 10 se producen nuevas variaciones del primer tema. En el periodo 11 surge otro cántico –basado en el primer tema– que evoluciona hasta convertirse en el clímax de la sección, por medio de un incremento de la textura y la dinámica. En el periodo 12 hay una atenuación de la textura en la que se presenta un nuevo motivo ascendente, en flautas y percusión, sobre una pedal de *mi* en la cuerda.

EJEMPLO 7-1. *Memorandum*, primer movimiento (cc. 1-6).

Allegro moderato $\text{♩} = 104-108$

Flauta (2+3)

Flauta III (Flautín)

Flauta I-II

Oboe I-II

Oboe III (Corno Inglés)

Corno inglés

Requinto

Clarinete I-II

Fagot I-II

Fagot III (Contrafagot)

Trompa I-II

Trompa III-IV

Trompeta I-II

Trompeta III

Trombón I-II

Trombón III

Trombón bajo

Tuba

Percusión I

Percusión II

Percusión III

Percusión IV

Percusión V

Piano

Arpa

Allegro moderato $\text{♩} = 104-108$

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Crótalos

La sección final comienza con una repetición variada del primer cántico, transpuesto un tono superior, por lo que el periodo 13 es equivalente al periodo 3. En el periodo 14 se produce una atenuación de la textura en la que reaparece el primer tema en el oboe I, seguido de una elaboración temática en los violines. En el periodo 15 reaparecen elementos del periodo 2. En el periodo 16 se produce una breve sucesión de patrones repetitivos en diferentes grupos instrumentales. El periodo 17, que funciona como una *coda*, contiene nuevos patrones repetitivos sobre una pedal de *si*, concluyendo con un unísono rítmico.

El segundo movimiento de la obra presenta un discurso fragmentado, a través de una sucesión de pasajes breves y contrastantes. Para su análisis hemos dividido el movimiento en cuatro secciones (tabla 7-2). En el periodo 1 se expone el tema inicial en la flauta I sobre un acompañamiento de la cuerda (ejemplo 7-2). Este tema, de carácter lírico, tiene un diseño melódico basado en el énfasis producido por la iteración o la prolongación de un sonido fundamental, que es adornado por rápidos y breves melismas. En el periodo 2 se produce un pasaje contrapuntístico en los violines, sobre un acompañamiento del resto de la cuerda.

La sección 2 comienza con un cambio súbito de la textura y la dinámica. En el periodo 3 los violines y las violas duplicados a la octava presentan un motivo de carácter dramático e intenso, derivado del tema inicial, seguido de un pasaje de la flauta I (ver ejemplo 3-26). En el periodo 4 se produce un nuevo pasaje contrapuntístico en los violines, en el que se interpone un pasaje breve de las maderas sobre una mixtura cromática en la cuerda. El periodo 5 está basado en un patrón repetitivo entre las violas y las maderas, funcionando como cierre.

La sección 3 comienza con un arpeggio ascendente del arpa y las campanas budistas. En el periodo 6 se expone un tema nuevo –en el clarinete I– basado en un diseño melódico ascendente, de carácter expresivo, sobre un fondo armónico. En el periodo 7 se produce un motivo descendente de cuatro notas en los violines primeros, al que se superpone un motivo secundario duplicado en los violines segundos y las flautas. En el periodo 8 surge un cántico lento e intenso, de carácter elegíaco, cuya melodía principal asignada a los violines y a las trompas se deriva del tema inicial. Este pasaje constituye el clímax del movimiento central, coincidiendo aproximadamente con la sección áurea. En el periodo 9 se produce una atenuación de la textura con un nuevo pasaje de la flauta.

La sección final comienza con otro arpeggio del arpa y las campanas budistas, que anuncia el tema del clarinete. Los periodos 10 y 11 consisten en una variación transpuesta de los periodos 6 y 7. En el periodo 12 se sucede un nuevo motivo en las maderas, sobre un fondo armónico de la cuerda. El periodo 13 es un pasaje de la cuerda y el arpa sobre un pedal armónico del acorde de *mi* menor (con notas añadidas), con el que acaba el movimiento.

TABLA 7-2. Estructura de *MEMORANDUM*, segundo movimiento.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 12	Adagio. Tema inicial expuesto en la flauta I –en estilo melismático– sobre un acompañamiento de la cuerda.
	P2	13 – 28	Poco più mosso. Pasaje contrapuntístico en estilo melismático en los violines, sobre un acompañamiento de la cuerda.
Sección 2	P3	29 – 34	Poco meno mosso. Motivo dramático expuesto en la cuerda (derivado del tema inicial), seguido de un breve pasaje melismático en flauta I.
	P4	35 – 50	Poco più mosso. Nuevo pasaje en estilo melismático en violines, con una frase intermedia en maderas.
	P5	50 – 54	Più mosso. Breve pasaje basado en un patrón repetitivo entre las violas y las maderas. Cierre de la sección.
Sección 3	P6	55 – 62	Tranquilo meno mosso. Tema del clarinete, sobre un fondo armónico de la cuerda, arpa y percusión.
	P7	63 – 74	Motivo descendente en violines I y motivo secundario en violines II y flautas.
	P8	74 – 82	Meno mosso. Cántico. Melodía principal –derivada del tema inicial– asignada a la cuerda y a las trompas. Funciona como clímax.
	P9	83 – 89	Tranquilo. Atenuación de la textura. Motivo en estilo melismático en flauta I.
Sección final	P10	89 – 96	Tranquilo. Es equivalente a P6 (variado y transpuesto un tono inferior).
	P11	97 – 101	Variación transpuesta y abreviada de P7.
	P12	102 – 111	Nuevo motivo en las maderas (basado en un ritmo de tresillos) sobre un fondo armónico de la cuerda.
	P13	112 – 119	Pasaje conclusivo en cuerda y arpa. Pedal armónico del acorde de <i>mi</i> menor.

EJEMPLO 7-2. *Memorandum*, segundo movimiento (cc. 1-4).

Adagio ♩ = 58 - 63

solo

Fl. I. *mf*

Vn. I. *p*

Vn. II. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

TABLA 7-3. Estructura de **MEMORANDUM**, tercer movimiento.

	Periodos	Compases	Resumen
Estribillo	P1	1 – 11	Allegro – Rondó. Tema principal –basado en un <i>ostinato</i> rítmico– en la cuerda, percusión y trompas. Pedal de <i>re</i> .
	P2	11 – 27	Sucesión de un patrón repetitivo dividido en dos grupos instrumentales. Pedal de <i>re</i> (19-27).
	P3	28 – 37	A tempo. Es continuación de P2.
Episodio 1	P4	38 – 57	Sucesión de motivos breves en maderas y trompas, sobre un acompañamiento de la cuerda.
	P5	57 – 68	A tempo ma, poco meno mosso. Cántico (<i>tutti</i> orquestal). Melodía principal asignada a los violines duplicados a la 8ª. Clímax de la sección.
	P6	68 – 77	A tempo. Atenuación de la textura. Nueva sucesión de motivos en maderas y trompa I, sobre un fondo armónico de la cuerda y el arpa.
Estribillo	P7	77 – 85	Allegro (tempo primo). Es equivalente a P1 (versión abreviada y transpuesta un tono superior).
	P8	85 – 101	Es equivalente a P2 (transpuesto un tono superior).
Episodio 2	P9	102 – 117	Pochiss. meno mosso. Nuevo elemento temático en las maderas y violines.
	P10	118 – 124	Pochiss. meno mosso. Breve pasaje que funciona como retransición, sobre una pedal de <i>mi</i> en contrabajos.
Estribillo	P11	124 – 148	Tempo primo. Variación desarrollada del tema principal que conduce al clímax de la sección (cc. 143-148).
	P12	148 – 155	Tempo primo. Es equivalente a P2 y P8 (versión abreviada y transpuesta un tono superior).
Sección final	P13	156 – 180	Meno mosso e sempre marcato. Gran <i>tutti</i> orquestal basado en sucesiones de breves patrones rítmicos. Pedal de <i>mi</i> que se prolonga hasta el final.
	P14	181 – 189	Intensificación rítmica y dinámica con la incorporación de dos cajas. Pasaje final de carácter eufórico. Unísono orquestal conclusivo (187-189).

TABLA 7-4. Estructura paradigmática del tercer movimiento de *Memorandum*.

<u>P1</u>	P2	P3	<u>P4</u>	P5	P6				
<u>P7</u>	P8					<u>P9</u>	P10		
<u>P11</u>	P12							<u>P13</u>	P14

El tercer movimiento es de una naturaleza eminentemente rítmica, en el que los instrumentos de percusión actúan de forma prominente. Tiene una estructura de rondó en cinco partes más un *coda* añadida, por lo que hemos dividido el movimiento en seis secciones para su análisis (tabla 7-3). La sección inicial, o estribillo del rondó, se configura en su versión completa a través de tres periodos. En el periodo 1 se expone el tema principal en los violines, a partir de un *ostinato* rítmico –sobre una pedal de *re*– en la marimba, piano, trompas y el resto de la cuerda. El periodo 2 está basado en un patrón que consiste en un arpeggio ascendente del acorde de *re* menor y una iteración sobre la nota más aguda. Este patrón se repite de forma sucesiva en dos grupos instrumentales, fragmentándose de forma progresiva hasta quedar reducido a un intervalo de tercera menor. El periodo 3 es una continuación y variación del anterior, en el que surge una línea melódica duplicada en el oboe y el corno inglés, y después en la flauta y el corno inglés.

De una forma contrastante, el primer episodio comienza con un carácter más afable y *cantabile*. El periodo 4 consiste en una sucesión de motivos breves en las maderas y las trompas, sobre un acompañamiento de la cuerda. El periodo 5 es un emotivo cántico que funciona como clímax de la sección, en el que la línea melódica principal está asignada a los violines con duplicaciones parciales de las trompetas y las maderas. El periodo 6 funciona como cierre del episodio, a través de una atenuación de la textura y de una sucesión de motivos en las maderas. La reaparición del estribillo se produce de forma modificada. El periodo 7 es una repetición abreviada y transpuesta un tono más alto del periodo 1, y el periodo 8 es una repetición del periodo 2, transpuesto también un tono superior.

El segundo episodio es más breve que el primero, pero también de carácter *cantabile*. En el periodo 9 se produce un nuevo tema que se sucede en las maderas y en los violines sobre un fondo armónico. El periodo 10 consiste en un breve pasaje que funciona como retransición, sobre una pedal de *mi* en los contrabajos. La última reaparición del estribillo presenta una versión transformada. El periodo 11 consiste en una variación desarrollada del tema principal, comenzando esta vez sobre un *do* # que evoluciona armónicamente y que conduce hasta un clímax intensificado por los metales (ver ejemplo 2-23). El periodo 12 consiste en una versión abreviada y transpuesta un tono más alto del periodo 2.

En la sección final se produce un gran *tutti* orquestal de temperamento rítmico y estentóreo, que funciona como un final de carácter eufórico. El periodo 13 está basado en la superposición de breves motivos sobre un *ostinato* rítmico de semicorcheas, que se prolonga hasta el final (ejemplo 7-3). El periodo 14 es una continuación del anterior, en el que se produce una intensificación rítmica y dinámica que concluye en un unísono orquestal.

EJEMPLO 7-3. *Memorandum*, tercer movimiento (cc. 157-162).

160

The musical score is for the third movement of 'Memorandum', spanning pages 157 to 162. The score is written for a large orchestra and includes parts for the following instruments:

- Flutes:** Fl. I-III, Fl. I-II
- Oboes:** Ob. I-II
- Cor Anglais:** Cor. Ing.
- Requiem:** Req.
- Clarinets:** Cl. I-II
- Bassoons:** Fg. I, Fg. II-III
- Trumpets:** Tpa. I-II, Tpa. III-IV, Tpta. I-II, Tpta. III
- Trombones:** Tbn. I, Tbn. II-III, Tbn. bajo-Tuba
- Percussion:** Perc. I (Xilófono I), Perc. II (Xilófono II), Perc. III (Vibráfono), Perc. IV (Marimba), Perc. V (Timbal)
- Piano:** Piano
- Violins:** Vln. I, Vln. II
- Viola:** Vla.
- Violoncello:** Vc.
- Double Bass:** Ch.

The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The tempo is marked 'non div.' (non divisible). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Hay que señalar que la estructura del rondó no había sido utilizada por el compositor en obras orquestales anteriores. Como parte del planteamiento formal del concierto, García Abril reutilizó esta estructura heredada de la tradición musical, conservando el principio de la reaparición múltiple de la sección inicial, aunque con distintas transformaciones. El carácter lúdico y mecánico que presenta el último movimiento, es producido por la utilización de motivos breves y repetitivos entre distintos grupos instrumentales, así como por el empleo de elementos rítmicos constantes, principalmente en el estribillo y en la sección final. A este respecto cabe resaltar que en la sección final (periodos 13 y 14) se produce una iteración incisiva, a intervalos irregulares de tiempo, de un motivo descendente (*sol-mi*) escrito a la doble octava en los violonchelos, contrabajos, trombón bajo, tuba y timbales.

En la tabla 7-4 se muestra la estructura paradigmática del tercer movimiento de *Memorandum*, donde se puede observar la característica recurrencia del fragmento inicial del rondó (en las columnas de P1 y P2), alternando con otros pasajes contrastantes. De esta manera, las sucesiones de P4-P6 y de P9-P10 constituyen los episodios o coplas que generan contraste a la estructura circular del rondó, del mismo modo que la sucesión de P13-P14 que representa la sección conclusiva del movimiento.

En el gráfico 7-1 se muestra la «forma de onda» que incluye los tres movimientos de la obra. En el primer movimiento se puede observar un comienzo brillante y el clímax que se produce al final de la penúltima sección. En el movimiento central lento es donde se produce una menor actividad dinámica, al prevalecer un estilo más *cantabile*. También se puede apreciar un intenso clímax, escrito en estilo de cántico, que se diluye progresivamente al final de la penúltima sección del segundo movimiento. Asimismo, puede observarse que en el último movimiento del concierto es donde se concentra una mayor actividad dinámica y rítmica. Tras la tercera reaparición del estribillo del rondó, en el gráfico destaca la gran intensidad producida en la sección final de la obra.

GRÁFICO 7-1. Forma de onda de *Memorandum*⁴.



⁴ El gráfico de forma de onda ha sido extraído del CD Audio: GARCÍA ABRIL, Antón. *Introducción y fandango, Salmo de alegría para el siglo XXI, Memorandum, Celibidachiana*. Orquesta Sinfónica de Madrid, Miguel Ángel Gómez Martínez (dir.). Iberautor Promociones Culturales, SA01092 (2005).

7.2 *Alba de soledades, para orquesta (2006, rev. 2010)*

A mediados de la primera década del siglo XXI, García Abril emprendió la composición de tres obras de cámara escritas para formatos instrumentales inéditos hasta ese momento en su producción. En un periodo aproximado de dos años compuso un extenso cuarteto de cuerda titulado *Cuarteto para el nuevo milenio* (2005), un dúo de proporciones menos ambiciosas, escrito para violín y guitarra con el sugerente título de *Alba de soledades* (2005), y un quinteto con piano titulado *Alba de los caminos* (2007). Posteriormente al estreno de estas dos últimas obras de cámara, el compositor realizó una adaptación de las mismas a un formato orquestal.

Así pues, tomando como punto de partida la partitura de este dúo concebido originalmente para violín y guitarra, García Abril realizó una nueva composición para orquesta escrita para una plantilla instrumental de tamaño medio (con maderas a dos). A este respecto, resulta importante subrayar que el compositor no se limitó a realizar una mera transcripción orquestal de la obra, ya que el procedimiento consistió en una recomposición y transformación sinfónica a partir de una obra anterior. El hecho de haberse replanteado la composición de esta obra en un nuevo formato orquestal, implicaba un procedimiento creativo más complejo que la simple transcripción de un medio instrumental a otro. Esta idea responde a que el compositor consideraba que el material original, constreñido a un dúo instrumental, podía ser trasladado a una formación orquestal. Por lo tanto, podría afirmarse que para el compositor subyacía potencialmente, en el propio material de la obra, una idea musical con vistas a ser desarrollada en una nueva versión sinfónica.

La composición de la pieza orquestal *Alba de soledades* respondió a un encargo realizado por la fundación Siemens, para ser estrenada en su concierto de fin de año 2006 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid⁵. En las notas al programa del estreno, el propio compositor revelaba en qué consistió el proceso de recomposición de la obra:

He desarrollado una técnica compositiva que siempre ha ejercido sobre mí un interés especial, técnica basada en el objetivo de conseguir, desde el impulso natural de una obra, sea cual sea su formato estructural e instrumental, la metamorfosis que derive en una nueva expresión de contenidos sonoros distintos y formas de comunicación nuevas. Este procedimiento técnico actúa como impulso y reto, que nos sitúa en una posición espacial, al contemplar una doble visión de un mismo objeto, visión que demanda de una técnica múltiple y de gran complejidad, y es aquí, posiblemente, en donde reside fundamentalmente el mayor interés para acometer este proyecto⁶.

⁵ Su estreno tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, por la Orquesta Filarmonía bajo la dirección de Pascual Osa, el 20.12.2006.

⁶ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 7-5. Estructura de *ALBA DE SOLEDADES*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 33	Moderato. Línea melódica en violines I y II al unísono, sobre un acompañamiento armónico en la cuerda, clarinetes, fagotes y arpa.
	P2	33 – 48	Es continuación de P1. Se añaden motivos nuevos en flautas, oboe, corno inglés y vibráfono. Cierre de la sección (45-48).
Sección 2	P3	49 – 61	Pochiss. più mosso. Línea melódica principal duplicada a la 8ª en flautas y oboes. Se añade línea melódica secundaria en clarinetes y fagotes (55-61).
	P4	61 – 80	Poco più mosso. Pasaje de carácter rítmico. Funciona como transición.
	P5	81 – 95	A tempo. Clímax de la sección en estilo imitativo. Cad. andaluza (85-95) que concluye con un diseño melódico descendente – <i>catabasis</i> – (93-95).
	P6	95 – 104	A tempo. Atenuación de la textura. Pedal de <i>mi</i> . Funciona como transición.
	P7	105 – 121	A tempo. Estilo de canción. Línea melódica al unísono en violines I y oboe, y después duplicada a la 8ª en violines y flautas (113-121).
Sección 3	P8	121 – 132	Allegro. Pasaje de carácter rítmico en la cuerda y arpa.
	P9	133 – 150	Imitaciones libres entre las maderas y los violines sobre una pedal de <i>la b</i> en violonchelos y contrabajos (133-141). Cad. andaluza (143-147).
	P10	150 – 158	Poco meno mosso. Atenuación de la textura. Pedal de <i>mi</i> (150-154). Motivo ascendente en flautas y fagot sobre una pedal de <i>la b</i> (155-157).
	P11	159 – 180	A tempo. Motivos nuevos en flautas y en violines. Cierre del fagot sobre un pedal armónico en violas, violonchelos y contrabajos (177-180).
	P12	181 – 195	Più mosso. Diálogo entre maderas –oboes y clarinetes– y violines I sobre un acompañamiento de la cuerda.
	P13	196 – 204	A tempo. Estilo de canción. Clímax de la sección.
	P14	205 – 225	Poco meno mosso. Atenuación de la textura. Estilo imitativo sobre un motivo de tres notas en violines y violas. Pedal de <i>mi</i> en contrabajos.
Sección final	P15	226 – 249	Allegro moderato. Estilo de danza. Transformación temática de P1 en la cuerda (línea melódica en violines I y II al unísono). Cad. andaluza (246-250).
	P16	250 – 256	Più mosso. Breve pasaje rítmico en los instrumentos de viento. Cierre de la cuerda (254-256). Funciona como <i>parenthesis</i> .
	P17	256 – 263	A tempo. Es equivalente a P15. Transformación temática de P1 en la cuerda.
	P18	263 – 270	Pasaje de la flauta I basado en el motivo de P1. Cad. andaluza (266-270).
	P19	270 – 277	Più mosso. Estilo de danza. Motivo descendente sobre una escala octatónica de <i>mi</i> . Violines I y II tocan al unísono hasta el final.
	P20	278 – 289	Più mosso. Estilo de danza. Motivo nuevo en clarinetes, fagotes y trompas duplicados a la 8ª y después en violines, flautas y oboes duplicados a la 8ª.
	P21	290 – 301	Es continuación y desarrollo de P20.
	P22	302 – 317	Pasaje conclusivo. Intensificación gradual de la textura y la dinámica sobre una pedal de <i>mi</i> . Final de carácter eufórico.

Pocos años después del estreno de la versión sinfónica de *Alba de soledades*, el compositor realizó una revisión de la partitura modificando solamente algunos aspectos de la orquestación y de la tímbrica sin alterar la estructura de la obra⁷. Uno de los aspectos más significativos incluidos en la versión definitiva –publicada en 2010– consistió en ampliar la plantilla orquestal añadiendo dos trompetas y una flauta en *sol*. Entre las modificaciones más destacables hay que señalar un pasaje lento donde la flauta en *sol* duplica a los violines segundos (cc. 205-216), y el pasaje final en el que los violines primeros y segundos tocan juntos al unísono, hasta la conclusión de la obra (cc. 270-317).

La plantilla orquestal de la versión definitiva de la obra está configurada de forma estándar con maderas a dos, dos trompas, dos trompetas, percusión, arpa y cuerda. En la sección de viento-madera se incluyen como instrumentos auxiliares un flautín, una flauta en *sol* y un corno inglés.

La pieza está escrita en un solo movimiento, con una duración aproximada de doce minutos. Para la realización de un análisis detallado de la estructura hemos dividido la obra en cuatro secciones (tabla 7-5). En su desarrollo musical, la obra presenta un tipo de discurso lineal organizado a través de una forma episódica. Este ordenamiento de los acontecimientos musicales, unido al contenido expresivo de los diferentes pasajes, le confiere a la obra una forma de discurso narrativo desprovisto de elementos descriptivos.

La sección inicial, de carácter lírico, tiene una textura homofónica escrita en forma de monólogo, en la que destaca la hegemonía sonora de los violines que tocan al unísono una línea melódica muy expresiva y solemne –casi elegíaca– que contiene varios puntos de reposo sobre los que se producen distintos acordes. En el ejemplo 7-4 se muestra el comienzo de la pieza original para violín y guitarra. En el ejemplo 7-5 se ofrecen los primeros compases de la obra, donde se puede observar la orquestación de los acordes en los violonchelos, violas, fagotes y clarinetes. El periodo 2 es una continuación del anterior, en el que se añaden motivos nuevos en un registro más agudo en las flautas, oboe, corno inglés y vibráfono. El cierre de la sección se produce sobre un acorde de *la b* con notas añadidas (cc. 47-48).

⁷ A modo de comentario adicional, el que suscribe esta Tesis realizó el trabajo de autografía y edición en ordenador de la partitura orquestal de *Alba de soledades*, desde el primer borrador hasta la versión definitiva de la obra publicada en 2010. El trabajo de autografía de la partitura surgió a propuesta del propio compositor; acepté con el deseo de seguir de cerca –y conocer en primera persona– el proceso creativo de esta transformación sinfónica partiendo de un dúo de cámara. Cabe destacar que todo el proceso de autografía y edición de la obra resultó sumamente enriquecedor y gratificante, ya que no consistió solamente en seguir las indicaciones del compositor, sino que se trató de un trabajo mucho más activo y cercano en el que el propio García Abril anotaba las indicaciones en la partitura y en los distintos borradores que yo iba elaborando, al tiempo que me comentaba detalladamente las decisiones de la orquestación directamente desde el piano.

EJEMPLO 7-4. *Alba de soledades* (cc. 1-10). Versión original para violín y guitarra.

Moderato ♩. = 84 (aprox.)

mp

mf

5

10

EJEMPLO 7-5. *Alba de soledades* (cc. 1-6).

Moderato
♩. = 84 - 92

5

Clarinete I

Clarinete II

Fagot I

Fagot II

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

La sección 2 presenta un carácter más lúdico y contiene varios pasajes contrastantes entre sí. En el periodo 3 la línea melódica principal está asignada a las flautas, oboe y corno inglés duplicados a la octava, a la que se añade una línea melódica secundaria en clarinetes y fagotes duplicados también a la octava, sobre un plano de fondo de la cuerda. El periodo 4 es un pasaje de carácter rítmico que funciona como transición. Comienza con un acorde de *mi* con novena menor, que evoca la sonoridad del acorde de la guitarra sobre la tónica del modo flamenco. El comienzo del periodo 5 constituye el clímax de la sección, presentando una textura imitativa entre dos grupos instrumentales (violines y maderas) sobre un fondo armónico de violas, violonchelos, contrabajos y trompas. El pasaje contiene una cadencia andaluza sobre *mi* –utilizando acordes con notas añadidas– que se prolonga desde el compás 85 hasta el comienzo del siguiente periodo (c. 95), concluyendo a su vez con un diseño melódico descendente –*catabasis* melódica– en maderas, trompas, violines, xilófono y vibráfono. En el periodo 6 se produce una atenuación de la textura en la cuerda con una pedal articulada sobre la nota *mi*, funcionando también como transición. El periodo 7 presenta un motivo nuevo en estilo de canción, articulado en dos frases, sobre un fondo armónico de la cuerda y el arpa. En la primera frase la línea melódica es presentada por los violines primeros y el oboe I al unísono, mientras que en la segunda frase la línea melódica se encuentra duplicada a la octava por los violines y flautas.

La sección 3 también presenta varios pasajes contrastantes entre sí. El periodo 8 consiste en un pasaje rítmico de la cuerda y el arpa sobre un fondo armónico de los clarinetes, fagotes y trompas. El periodo 9 está basado en una textura imitativa producida entre las maderas –duplicadas a la doble octava– y los violines, sobre una pedal de *la b* en violonchelos y contrabajos. Concluye con una cadencia andaluza que enlaza con el comienzo del siguiente periodo. El periodo 10 presenta una atenuación de la textura, funcionando como transición, donde destaca un diseño melódico ascendente –*anabasis* melódica– en las flautas y el fagot I. En el periodo 11 se expone un nuevo motivo en las flautas y el corno inglés al unísono, y después en los violines primeros. El fagot I cierra el pasaje sobre un pedal armónico de la cuerda. El periodo 12 presenta un diálogo entre las maderas –oboes y clarinetes duplicados a la octava– y los violines primeros, sobre un acompañamiento de la cuerda. Tras un breve ascenso melódico en los violines, el comienzo del periodo 13 constituye el clímax de la sección escrito en estilo de canción. El periodo 14 presenta una textura estática y contemplativa en la cuerda, arpa y vibráfono. Está basado en un motivo de tres notas en estilo imitativo entre los violines y las violas, sobre una pedal de *mi* en los contrabajos, al que se añaden después los violonchelos y violines segundos (ejemplo 7-6).

EJEMPLO 7-6. *Alba de soledades* (cc. 205-210).

205 Poco meno mosso
♩ = 88 - 92

Fl. I
Fl. II
Perc. I
Perc. II
Arpa
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.
Cb.
1° solo

Flauta en sol
p
Vibráfono
(baqueta blanda)
p
dejar vibrar
mp
sord.
pp
sord.
pp
sord.
pp
pp
pizz.
pp
210

EJEMPLO 7-7. *Alba de soledades* (cc. 226-232).

Allegro moderato
♩ = 88 - 96

Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

f
f
f
f
f
230

Tras una breve cesura comienza de un modo enérgico la sección final, escrita en estilo de danza. El periodo 15 consiste en una transformación temática del motivo inicial de la obra, en los violines al unísono sobre un *ostinato* rítmico en las violas, violonchelos y contrabajos (ejemplo 7-7). El periodo 16 funciona como un breve *parenthesis* que interrumpe el discurso. Está basado en un contrapunto entre los instrumentos de viento, seguido de un cierre en la sección de cuerda. El periodo 17 es equivalente al 15, basado en una transformación temática de P1. En el periodo 18 se produce una atenuación de la dinámica y la textura. Consiste en un pasaje de la flauta I que se deriva del motivo inicial de la obra, sobre un fondo armónico en los violines, violas y arpa (ver ejemplo 3-40). El periodo 19 recupera el estilo de danza que se intensifica gradualmente hasta la conclusión de la obra. Comienza con un motivo descendente –basado en la escala octatónica– que se alterna entre los violines y trompetas al unísono con las maderas y las trompas. En el periodo 20 se presenta un motivo nuevo en clarinetes, fagotes y trompas y a continuación en violines, flautas y oboes. El periodo 21 es un desarrollo y continuación del anterior (ejemplo 7-8). El periodo 22 es el pasaje final en el que se produce una intensificación gradual de la dinámica y la textura sobre una pedal de *mi* (ver ejemplo 3-45), hasta concluir en un unísono orquestal de carácter eufórico.

Según se ha visto anteriormente, la obra se estructura de forma episódica a través de una sucesión de periodos breves y contrastantes que articulan una narración lineal de los acontecimientos musicales. En el nivel de la tímbrica hay que destacar el papel desempeñado por los violines y el color que adquieren en varios pasajes al unísono, especialmente en las secciones inicial y final. También resulta significativo señalar la utilización de pedales sobre la nota *mi* en varios pasajes de la obra, que funcionan como polaridades que se derivan de manera evidente de la sonoridad de las cuerdas al aire de la guitarra.

Por último, en el gráfico 7-2 se muestra la «forma de onda» en la que puede observarse de manera esquemática la dinámica general de la obra, destacando la mayor concentración de energía e intensidad en la sección final de esta pieza orquestal.

GRÁFICO 7-2. Forma de onda de *Alba de soledades*⁸.



⁸ El gráfico de forma de onda ha sido extraído del CD Audio: GARCÍA ABRIL, Antón. *Variaciones*. Real Filharmonía de Galicia, Antoni Ros Marbà (dir.). Verso, VRS 2145 (2013).

EJEMPLO 7-8. *Alba de soledades* (cc. 294-297).

(2+2+3) 295

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tpa. I
Tpa. II
Tpta. I
Tpta. 2
Perc. I
Perc. II (Timbales)
Arpa
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

(2+2+3) 295

7.3 *Lumen*, para orquesta (2008, rev. 2013)

En el mes de enero de 2002 se celebró el VIII Ciclo de Música Contemporánea de Málaga, que fue dedicado en esa ocasión a la figura del compositor aragonés Antón García Abril. En el marco de este ciclo se realizó la presentación de dos CDs monográficos –con obras de García Abril– grabados por la Orquesta Filarmónica de Málaga bajo la dirección del propio compositor, y también se presentó la edición de un texto escrito por el musicólogo Álvaro Zaldívar sobre la estética y el estilo en la música de García Abril. Como culminación de estos actos y conciertos, la misma orquesta formalizó al autor el encargo de una obra que dio origen a la composición del *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras, estrenado por la propia orquesta andaluza en el verano de 2004.

Como continuación de una estrecha relación con el compositor, unos años más tarde la Orquesta Filarmónica de Málaga le realizó el encargo de una nueva obra para orquesta, esta vez para ser grabada y estrenada junto a las obras de otros compositores en el marco del XV Ciclo de Música Contemporánea de Málaga. Como respuesta a este encargo, García Abril completó en julio de 2008 la partitura de *Lumen*, escrita para gran orquesta⁹.

El título de la obra podría sugerir, en primera instancia, la idea de una música sinfónica de carácter brillante y con una sonoridad vibrante. No obstante, *Lumen* representa para el compositor un término polisémico que puede expresar varias ideas. A este respecto resulta revelador lo que escribió sobre las intenciones de su obra:

Lumen está relacionado con lo luminoso, con la luz. Es una obra sinfónica, que como la mayoría de las obras sinfónicas mías se estructura desde una forma muy libre, pero en el fondo coincidente con el planteamiento de una sinfonía. En su único movimiento están inmersos los distintos contrastes que desarrolla la forma sinfónica, que habitualmente conocemos como tiempos. La obra me ha impuesto un trabajo riguroso, metódico y muy ordenado para crear una estructura de continuidad en donde se den cita los más variados contrastes de escritura y sentimientos. Me exijo al máximo, desde el compromiso con una música que aspira siempre a un desarrollo equilibrado, una transformación de las ideas permanentemente contrastadas, y reivindico cada vez más una técnica que nos dé como resultado un lenguaje depurado y comunicativo, donde la pretensión al escribirla consiste en lograr que nada sobre pero que tampoco falte. [...] *Lumen* es una composición en la que he pretendido expresar mis sentimientos a través de la luz, en todas sus manifestaciones, no sólo la luz física, también la luz espiritual, la luz del mundo, la luz de la belleza, la luz de nuestros sentimientos, y esa luz he querido transmitirla con todos sus contrastes. En *Lumen* se desarrollan secuencias de gran lirismo, otras basadas en una rítmica implacable y conducente a secuencias estructuradas sobre bases de gran potencia sonora y tímbrica, conviviendo con procesos en los que me quedo con una orquesta desnuda, delicada, íntima¹⁰.

⁹ Su estreno tuvo lugar en el Teatro Cánovas de Málaga, por la Orquesta Filarmónica de Málaga bajo la dirección de José Luis Temes, el 30.01.2009. En este mismo concierto también se estrenaron obras de los compositores españoles José García Román, Luis de Pablo, Claudio Prieto y José Luis Turina.

¹⁰ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 7-6. Estructura de *LUMEN*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 28	Allegro. Tema inicial de carácter enérgico y brillante. Textura de unísono orquestal fragmentado en dos bloques instrumentales.
	P2	29 – 33	Pochiss. meno mosso. Atenuación de la textura. Pasaje breve de transición.
	P3	34 – 52	Estilo polimelódico en la cuerda y las maderas.
	P4	52 – 67	Estilo imitativo. Sucesión de motivos breves en canon en las maderas.
	P5	68 – 79	Poco più mosso. Pasaje de transición en la cuerda y las maderas.
	P6	80 – 87	Estilo de canción. Línea melódica principal en violines, violonchelos y oboes duplicados a la doble 8ª. Línea melódica secundaria en dos trompas.
	P7	88 – 107	Motivos nuevos en violines, maderas y trompas.
Sección 2	P8	108 – 125	Meno mosso. Maestoso. Estilo de canción intensificado.
	P9	126 – 139	Atenuación de la textura. Motivos nuevos en trompeta I y maderas.
	P10	139 – 148	A tempo. Pasaje de transición en maderas, trompas y tuba.
	P11	148 – 162	A tempo (Serenado). Pasaje de carácter expresivo en la cuerda.
	P12	162 – 174	Serenamente. Pasaje de violín solo con acompañamiento de cuerda y maderas sobre una pedal de <i>mi</i> en violines II.
	P13	174 – 185	A tempo. Cántico I. Línea melódica principal en violines I duplicados por dos oboes al unísono y tres flautas a la 8ª. Cierre de la sección (182-185).
Sección 3	P14	186 – 209	Allegretto. A tempo. Estilo de danza. Motivo melódico descendente y ritmo sincopado. Clímax en la sección de metales (202) y cierre (207-209).
	P15	210 – 217	Atenuación de la textura. Línea melódica principal en violines a la 8ª.
	P16	218 – 228	Textura de varios elementos en maderas, cuerda, piano y dos vibráfonos. Cierre del pasaje (225-228).
	P17	229 – 240	Adagio. Estilo polimelódico. Digresión del discurso en la sección de cuerda.
	P18	241 – 255	Es continuación de P17. Clímax del pasaje de cuerda (241-244) y cierre sobre una pedal de <i>do</i> (251-255).
	P19	256 – 270	Allegretto. Es equivalente a P14. Variación abreviada.
	P20	270 – 282	Atenuación de la textura. Nuevo motivo rítmico en maderas.
	P21	283 – 288	Meno mosso. Pasaje breve de transición sobre una pedal de <i>mi b</i> .
Sección 4	P22	289 – 306	Maestoso. Es repetición de P8.
	P23	307 – 319	Es repetición de P9.
	P24	320 – 327	Tranquilo. Pochiss. meno mosso. Línea melódica principal en flauta I y oboe I duplicada a la 8ª sobre un acompañamiento de la cuerda. Cierre (326-327).
	P25	328 – 341	Cántico II. Es equivalente a P13. Variación desarrollada.
	P26	341 – 359	Es continuación de P25. Intensificación de la textura.
	P27	359 – 379	Allegro. Estilo de danza. Motivo nuevo de carácter rítmico y enérgico.
	P28	379 – 388	Pasaje intermedio de carácter rítmico. Solo de trompeta (382-386).
	P29	388 – 407	Es elaboración de P27. Cierre en <i>ff</i> que enlaza con la sección final.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección final	P30	407 – 421	Allegro (tempo primo). Es equivalente a P1. Al motivo inicial (un tono más alto) se intercalan incisos contrastantes en la percusión, metales y cuerda.
	P31	421 – 437	Più mosso. Es elaboración del motivo inicial de P1. <i>Tutti</i> orquestal.
	P32	437 – 447	Es continuación y culminación de P31. Intensificación gradual de la dinámica que conduce al clímax de la sección.
	P33	448 – 461	Maestoso. Textura homofónica de poliacordes en <i>tutti</i> orquestal. Funciona como clímax de la sección.
	P34	462 – 464	Largo. Atenuación de la textura y la dinámica. Mixtura de acordes en piano y percusión. Funciona como anticlímax.
	P35	465 – 477	Adagio. Coral. Textura de acordes en la cuerda y maderas en <i>pp</i> . Concluye con un acorde –repetido 4 veces– en piano, vibráfonos y campanas budistas.

Así pues, el compositor ha pretendido plasmar en la obra una serie de ideas dispuestas a través de pasajes orquestales contrastantes, pero al mismo tiempo configurando un tipo de discurso que sigue un recorrido continuo. La representación de lo lumínico en sus distintas facetas está expresado musicalmente a través de una variedad de texturas orquestales, en las que utiliza una amplia gama de colores armónicos y combinaciones instrumentales. Desde el enfoque de la percepción formal de la obra, en la que desarrolla un discurso de continuidad mediante el contraste y la transformación de ideas, *Lumen* se aproximaría al planteamiento de tipo narrativo similar al de un poema sinfónico, pero exento de contenidos descriptivos.

Como ha sido habitual en el proceso creativo de sus obras orquestales, García Abril acometió la revisión de la partitura –cuatro años después de su estreno– con la finalidad de modificar aquellos aspectos que no le habían convencido de la primera versión, a través de un proceso de depuración de la escritura orquestal. La revisión completa de la partitura la terminó en mayo de 2013 y la versión definitiva de la obra subió a los atriles el año siguiente, esta vez a cargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española¹¹.

La obra está escrita para una plantilla estándar con maderas a tres (tres flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, un clarinete bajo, tres fagotes) cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, percusión, piano y cuerda. En la sección de viento-madera se incluyen como instrumentos auxiliares un flautín y un contrafagot. La sección de percusión incluye varios instrumentos de teclado –glockenspiel, xilófono, dos vibráfonos, marimba–, campanas tubulares, campanas budistas, platos suspendidos, dos cajas, dos bombos y tam-tam.

¹¹ El estreno de la versión definitiva de la obra tuvo lugar en el Teatro Monumental de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Carlos Kalmar, el 06.02.2014.

EJEMPLO 7-9. *Lumen* (cc. 1-9).

Allegro (♩ = 152-160 aprox.)

5

Flauta III
Flautín

Flautas I-II

Oboes I-II

Corno Inglés

Clarinetes I-II

Clarinete bajo

Fagotes I-II

Fagot III
Contrafagot

Trompas I-II

Trompas III-IV

Trompetas I-II

Trompeta III

Trombones I-II

Trombón III- Tuba

Timbal

Percusión

Percusión

Piano

Allegro (♩ = 152-160 aprox.)

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Para un análisis detallado hemos dividido la obra en cinco secciones (tabla 7-6). Se inicia con un estentóreo golpe en *fortissimo* de dos bombos y timbales. A continuación irrumpe de manera impetuosa un unísono orquestal –dividido en dos grupos– basado en un motivo que consiste en una curva melódica ascendente-descendente y ritmo sincopado¹², como puede observarse en el ejemplo 7-9. En el periodo 2 se produce una súbita atenuación de la textura sobre una pedal de *re*, a través de un breve pasaje que funciona como transición. En el periodo 3 se presenta, de manera contrastante, un estilo polimelódico en la cuerda y las maderas escrito en un ámbito cromático. En el periodo 4, que es una continuación del anterior, se sucede una serie de motivos breves en canon dispuestos en diversas combinaciones de los instrumentos de viento-madera. El periodo 5 funciona como un pasaje de transición escrito en la cuerda y las maderas. El periodo 6 presenta un estilo de canción donde la línea melódica principal, duplicada a la doble octava, está asignada a los violines, violonchelos y dos oboes, a la que se suma una melodía secundaria en las trompas. En el periodo 7 se suceden varios motivos nuevos en las maderas y la cuerda. Al cierre de este pasaje se superpone un diseño rápido y ascendente de seisillos en las trompas –reforzado rítmicamente por las cajas y timbales– que funciona como anacrusa de la sección siguiente.

En la sección 2 predominan los pasajes de carácter melódico escritos en distintos tipos de texturas. El periodo 8 comienza en un estilo de canción intensificado, donde la línea melódica principal –duplicada a la doble octava– se encuentra inmersa en una textura orquestal homofónica (ejemplo 7-10). En el periodo 9 se produce una atenuación de la textura en la que se suceden algunos motivos nuevos en la trompeta I y en las maderas. La cuerda y la trompa I cierran este pasaje que se enlaza con el siguiente en forma de superposición. El periodo 10 funciona como un breve pasaje de transición escrito en las maderas, trompas y tuba. El periodo 11 consiste en un pasaje expresivo de la cuerda, en el que se intercala un inciso breve de las maderas. En el periodo 12 un solo de violín asume el primer plano orquestal, con un acompañamiento de la cuerda y las maderas, sobre una pedal de *mi* en los violines segundos. En el periodo 13 se expone el «Cántico I» que se caracteriza por una línea melódica muy expresiva e intensificada a través de la orquestación (ver ejemplo 3-7). En este caso, la línea melódica principal está asignada a los violines primeros, duplicada por dos oboes al unísono y tres flautas a la octava superior. A su vez, los violines segundos presentan una melodía secundaria duplicada por el corno inglés. El cierre de la sección se produce en la cuerda, una trompa, trombones y tuba.

¹² Este tipo de comienzo que atrae la atención inmediata y predispone al oyente, generando una serie de expectativas, está relacionado de alguna manera con la *captatio benevolentiae* del discurso retórico.

EJEMPLO 7-10. *Lumen* (cc. 108-114).[illegible]

La sección 3 presenta varios pasajes contrastantes entre sí. En el periodo 14, escrito en estilo de danza, se expone un motivo cuyo diseño melódico descendente y ritmo sincopado se deriva del motivo inicial de la obra. Este motivo está asignado a los violines segundos, duplicados por el xilófono y una flauta. El acompañamiento consiste en un derivado orquestal armónico (basado en el mismo ritmo de la melodía) y un *ostinato* rítmico de corcheas en violonchelos, contrabajos, clarinete bajo, fagotes y contrafagot. Después de un clímax en la sección de metales se produce el cierre del pasaje basado en un breve diseño melódico descendente. En el periodo 15 se produce una atenuación de la textura, donde la línea melódica principal se encuentra asignada a los violines duplicados a la octava. El periodo 16 presenta una textura de varios elementos, en la que destaca un motivo repetitivo en las flautas y clarinetes que desemboca en el cierre del pasaje en los violines, clarinetes, piano y vibráfonos. En el periodo 17 comienza el pasaje central de la tercera sección, escrito para la sección de la cuerda. Este pasaje lento y expresivo se percibe como una digresión del discurso, creando un fuerte contraste en el desarrollo discursivo de esta sección central. Presenta un claro estilo polimelódico en el que el compositor asigna a las violas la parte más importante de la textura (ver ejemplo 3-5). En el periodo 18, continuación del anterior, se produce el clímax de este pasaje expresivo que conduce al cierre sobre una nota pedal de *do*. El periodo 19 retoma el estilo de danza, presentando una variación abreviada del periodo 14. En el periodo 20 se produce una atenuación de la textura donde las maderas introducen un nuevo motivo rítmico. El periodo 21 consiste en un pasaje breve que funciona como transición, escrito sobre una pedal de *mi b*.

En la sección 4 reaparecen algunos fragmentos anteriores que conducen gradualmente a un enérgico pasaje escrito en estilo de danza. Así, los periodos 22 y 23 son una repetición de los periodos 8 y 9. El periodo 24 presenta un motivo nuevo asignado a la flauta I y al oboe I duplicados a la octava, sobre un acompañamiento de la cuerda. En el periodo 25 se expone el «Cántico II» que consiste en una variación desarrollada del «Cántico I» del periodo 13 (ver ejemplo 3-8). En el periodo 26, continuación del anterior, se produce una intensificación de la textura. Tras un redoble en los instrumentos de percusión, en el periodo 27 irrumpe un pasaje escrito en estilo de danza en el que se expone un motivo nuevo de carácter rítmico y enérgico. En el ejemplo 7-11 se puede apreciar la brillante orquestación formada a partir de varios estratos sonoros. El periodo 28 consiste en un pasaje breve, también de carácter rítmico, que comienza con la línea melódica principal en los violines y después en la trompeta I. El periodo 29 es una elaboración del periodo 27, que se prolonga hasta alcanzar un cierre en *fortissimo* que enlaza con la última sección.

EJEMPLO 7-11. *Lumen* (cc. 359-363).

Allegro $\text{♩} = 132$ 360

Flautin *Flautin*

Fl. I-II *a2*

Ob. I-II

Cor. Ing.

Cl. I-II *a2*

Cl. bajo

Fg. I-II

Cfg.

Tpas. I-II

Tpas. III-IV

Tptas. I-II *II*

Tpt. III *a2*

Tbn. I-II *a2*

Tbn. III-Tuba *Tuba*

Timbal

Perc. *f*

Perc. *f* *Caja* *Bombo*

Piano

Allegro $\text{♩} = 132$

Vln. I

Vln. II

Vla. *unis.* *div. arco-pizz.* *arco* *div.*

Vc. *div. arco-pizz.*

Cb. *div. arco-pizz.*

La sección final también presenta varias texturas contrastantes, creando un desenlace imprevisible de la obra. El estruendo en el grave de la percusión, que comienza dos compases antes, funciona como preparación y enlace con la sección final. El periodo 30 recapitula de forma variada y abreviada el motivo inicial de la obra, escrito un tono más alto que en el periodo 1. En el unísono orquestal, se interponen dos breves incisos de carácter rítmico en la percusión, metales y cuerda. El periodo 31 es una elaboración del motivo inicial, dispuesto esta vez en una textura de *tutti* orquestal. El periodo 32 es una continuación del anterior, funcionando como culminación de este desarrollo. El pasaje se cierra con una gradación ascendente de la dinámica, que desemboca en el estruendo inarmónico y en el grave producido por el tam-tam, bombo, trombones y tuba. El periodo 33 presenta una textura homofónica, escrita a través de una progresión de poliacordes dispuestos en un gran *tutti* orquestal que funciona como clímax de la sección final. Esta progresión se produce como resultado de una doble mixtura de acordes en la que sus componentes se desplazan por movimiento contrario, como puede observarse en el ejemplo 7-12. A partir del compás 456 la secuencia repetida empieza a acelerarse de manera progresiva hasta detenerse cinco compases después. En el periodo 34 se produce una atenuación de la textura y la dinámica a través de una sucesión paralela de acordes mayores –mixtura real– en el piano, glockenspiel, celesta y dos vibráfonos (ver ejemplo 2-5). Este breve pasaje escrito en *tempo* lento funciona a la vez como anticlímax y transición. El periodo 35 es un «Coral» lento y expresivo, escrito en una textura de acordes prolongados en la cuerda, maderas y trompas (ver ejemplo 3-56). El final de la obra –de carácter disfórico– concluye con un acorde que se repite cuatro veces en el piano, dos vibráfonos y campanas budistas, sobre un fondo armónico de la cuerda.

Según se ha visto anteriormente, el discurso musical de la obra transcurre de forma lineal a través de múltiples texturas orquestales que generan una secuencia de tipo narrativo. La única repetición de acontecimientos se produce al comienzo de la cuarta sección, donde se vuelve a escuchar un pasaje anterior a modo de *analepsis* narrativa. Por otra parte, la interrelación existente entre los dos cánticos de la obra se puede percibir como dos maneras diferentes de relatar una misma idea. Asimismo, la reaparición modificada del motivo inicial que se produce al comienzo de la sección final, no implica una recapitulación en el sentido tradicional, sino que representa más bien una transfiguración del material original marcando un importante punto de inflexión en la estructura de la obra.

Por último, cabe destacar los *topoi* musicales que se encuentran en la obra y que funcionan como elementos estructurales: el estilo de canción, el estilo de danza, el estilo polimelódico, las notas pedal, el cántico y el coral.

EJEMPLO 7-12. *Lumen* (cc. 448-455).

7.4 *Variaciones concertantes, para orquesta (2010, rev. 2013)*

En su etapa creativa más reciente, García Abril ha explorado algunas formas y géneros inéditos en su producción anterior. Un ejemplo de ello es la composición en la que el principio de la variación es utilizado como elemento generador de la estructura de una obra. Partiendo de este procedimiento como práctica de derivación, el compositor ha escrito una serie heterogénea de obras de extenso formato, a saber: *Variaciones líricas* para piano (2008), *Variaciones concertantes* para orquesta (2010, rev. 2013) y *Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla* para violonchelo y orquesta (2015, rev. 2017).

El término «variaciones» remite tanto al procedimiento de modificación de una idea musical, como a una forma basada en esta técnica. Así pues, la «forma de variaciones» cuenta con una dilatada tradición en la música occidental que se remonta al siglo XVI y que ha evolucionado de maneras muy diversas. En el caso de las obras de García Abril anteriormente citadas, este procedimiento ha sido utilizado por el compositor de una forma libre, implicando procesos que divergen significativamente del material principal o inicial. Estos procesos incluyen aspectos como el desarrollo y la transformación continua, pero también la digresión e inserción de materiales nuevos y contrastantes.

La extensa obra orquestal *Variaciones concertantes* nació como un encargo de la Real Filharmonía de Galicia. La partitura fue completada en marzo de 2010 y está dedicada al director de orquesta Antoni Ros Marbà, quien fue el encargado de su estreno en la primavera de ese mismo año¹³. Con relación al título y a la composición de la obra, resulta interesante lo que el propio compositor manifestaba en las notas al programa, donde exponía las intenciones del proceso creativo al alejarse de las formas tradicionales:

Mi método se corresponde con un sistema de mutación que parte de lo que podríamos llamar «variaciones tímbricas», dado que su técnica se fundamenta en una estructuración sobre las diferencias de color que cada instrumento, o grupo instrumental, nos proporciona. He pretendido escribir una partitura sinfónica en la que todos los solistas se presentan como auténticos concertistas. Partiendo de la voz solista del concertino que forma el quinteto de cuerda, se nos conduce a la intervención de cada dúo de solistas. Este sistema me ha permitido configurar una serie de micro-conciertos, que se desarrollan a través de la obra como breves cadencias. Cada intervención de estas micro-cadencias, interpretadas por los diversos dúos solistas de la orquesta (flautas, oboes, clarinetes, fagotes, metales, percusión, piano), se sucede separada por secuencias orquestales que intervienen como secciones que recogen el espíritu de la cadencia inmediatamente anterior de los solistas, con lo que se instaura un desarrollo sinfónico que establece el nexo y la continuidad entre todas las variaciones instrumentales¹⁴.

¹³ Su estreno tuvo lugar en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, por la Real Filharmonía de Galicia bajo la dirección de Antoni Ros Marbà, el 29.04.2010.

¹⁴ Notas autógrafas del compositor escritas para el programa de mano de su estreno.

TABLA 7-7. Estructura de *VARIACIONES CONCERTANTES*.

	Periodos	Compases	Resumen
Sección inicial	P1	1 – 43	Tranquilo. Entradas sucesivas en cuarteto de cuerda solista: violín I (1), violín II (12), viola (22), violonchelo (30). Estilo polimelódico.
	P2	43 – 70	Allegro. Quinteto de cuerda solista (se añade el contrabajo). Pasaje rítmico.
	P3	71 – 108	Poco più mosso. Estilo polimelódico. <i>Tutti</i> de la sección de cuerda.
	P4	109 – 131	Se añaden progresivamente a la textura los instrumentos de viento.
	P5	131 – 139	Pochiss. più mosso. Atenuación de la textura. Pasaje breve de transición.
	P6	139 – 161	Cántico. Intensificación gradual de la textura que conduce al clímax de la sección (154-159). Cierre en la cuerda (159-161).
Sección 2	P7	162 – 173	Allegro. Comienzo de la cad. de flautas con acompañamiento de la cuerda.
	P8	173 – 183	Meno mosso e libero. Continuación de la cad. de flautas con acompañamiento de la cuerda, arpa, piano y percusión.
	P9	183 – 206	Allegro. Es continuación de P8.
	P10	207 – 219	Poco meno mosso e libero. Pasaje final de la cad. de flautas.
	P11	219 – 243	Più mosso. Pasaje orquestal intermedio. Comienza con un cántico seguido de un solo de flauta (227-231), un solo de clarinete (233-239). Cierre (241-243).
	P12	244 – 263	Andante. Comienzo de la cad. de oboe y corno inglés con acompañamiento de la cuerda y arpa.
	P13	264 – 289	Tranquilo. Es continuación de P12.
	P14	289 – 296	Tranquilo. Pasaje orquestal intermedio en la cuerda, maderas y trompas.
	P15	297 – 307	Pasaje de instrumentos de viento. Solo de flauta (301-305).
Sección 3	P16	307 – 331	Liberamente. Comienzo de la cad. de clarinete y clarinete bajo con acompañamiento de la cuerda.
	P17	331 – 342	Es continuación de P16.
	P18	343 – 364	Pasaje orquestal intermedio en la cuerda e instrumentos de viento.
	P19	364 – 384	Cadencia de fagotes con acompañamiento de la cuerda.
	P20	385 – 412	Pasaje orquestal intermedio.
	P21	412 – 421	Allegro. Pasaje breve de carácter rítmico en las maderas, cuerda dividida –en <i>pizzicato</i> – y piano.
	P22	422 – 458	Estilo de danza. Pasaje de carácter rítmico en la percusión, piano y cuerda.
Sección 4	P23	458 – 478	Moderato. Cadencia de trompas con acompañamiento de cuerda.
	P24	478 – 499	Allegro. Cadencia de trompetas y trombones con acompañamiento de cuerda.
	P25	500 – 518	Cadencia de metales y percusión con acompañamiento de cuerda y piano.
	P26	518 – 526	Pasaje orquestal intermedio que funciona como transición. <i>Suspensio</i> (526).
	P27	527 – 537	Cadencia de xilófono, vibráfono, piano y celesta.
	P28	537 – 564	Pasaje orquestal en la cuerda e instrumentos de viento.
	P29	565 – 587	Poco meno mosso. Pasaje polimelódico en la cuerda sobre un fondo armónico de las maderas. Solo de corno inglés (573-575). Solo de trompa (575-579).

	Periodos	Compases	Resumen
Sección final	P30	588 – 609	Poco più mosso. Estilo de danza. Línea melódica principal –duplicada a la 8ª– en violines y flautas. Melodía secundaria en violas, oboes y clarinete.
	P31	610 – 640	Es continuación de P30. Línea melódica principal –duplicada a la 8ª– en violines, flautas y oboes.
	P32	640 – 649	Allegro. Es repetición de P21.
	P33	650 – 655	Tempo giusto. Estilo de danza. <i>Tutti</i> orquestal de carácter enérgico y eminentemente rítmico.
	P34	656 – 679	Più mosso. Es continuación de P33. Intensificación del <i>tempo</i> y la dinámica. Pedal articulada de <i>re</i> en tímpanos. Final de carácter eufórico.

Según lo expuesto anteriormente, el principio estructural que configura el desarrollo y el contenido de la obra consiste en una serie de variaciones tímbricas, que son articuladas a través de una sucesión de mutaciones y combinaciones instrumentales escritas en forma de cadencias y siguiendo un orden predeterminado. Estas variaciones tímbricas se encuentran separadas por diferentes pasajes orquestales que de alguna manera se derivan de la cadencia que le precede. A este respecto, cabe señalar que en un principio la obra se iba a titular *Variaciones Atlánticas*, pero el compositor decidió modificar este título debido al carácter concertante adquirido y a su propio planteamiento estructural¹⁵. La obra está escrita en un único y extenso movimiento, pero puede considerarse como un concierto para orquesta debido a la característica principal que presenta, en la que todos los instrumentos participan como solistas en pasajes en forma de cadencias.

Transcurridos tres años después del estreno de la obra, García Abril emprendió una revisión de la partitura con la finalidad de depurar la escritura orquestal. La revisión completa de la partitura de *Variaciones concertantes* la terminó en noviembre de 2013, y unos meses después fue reestrenada por la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española¹⁶.

La plantilla orquestal utilizada por el compositor es la estándar con maderas a dos, tres trompas, dos trompetas, dos trombones, percusión, celesta, arpa, piano y cuerda. En la sección de viento-madera se incluyen como instrumentos auxiliares un flautín, un corno inglés, un clarinete bajo y un contrafagot. En la sección de percusión destaca la utilización de los instrumentos de teclado –dos xilófonos, vibráfono y marimba– y las campanas budistas.

¹⁵ El planteamiento estructural de las intervenciones de los dúos solistas en forma de cadencia, recuerda el comienzo del segundo movimiento del *Concierto para orquesta* de Béla Bartók, donde también intervienen los instrumentos de viento por pares y de forma sucesiva.

¹⁶ El estreno de la versión definitiva de la obra tuvo lugar en el Teatro Monumental de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Carlos Kalmar, el 06.02.2014. En el mismo concierto se interpretó también la versión definitiva de *Lumen*.

EJEMPLO 7-13. *Variaciones concertantes* (cc. 1-49).

Tranquilo ♩ = 63-69
1° solo

Violín I *mp*

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

15 20

25

30 35

40

Allegro ♩ = 112-120
pizz.
pp

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pizz.*

1° solo *f*

Cb. *f*

Para abordar el análisis hemos dividido la obra en cinco secciones, conforme al propio planteamiento estructural que ofrece la partitura (tabla 7-7). Las secciones inicial y final actúan como marco de las diferentes cadencias de los instrumentos de viento, que se suceden en las secciones centrales de la pieza. Así, en la segunda sección se despliegan las cadencias de flautas y de oboes, en la tercera sección de clarinetes y de fagotes, y en la cuarta sección de los instrumentos de viento-metal y de percusión.

La sección inicial funciona como un extenso *exordium* en el que las entradas de los distintos instrumentos se producen de forma paulatina por familias. El periodo 1 es un pasaje lento y expresivo, escrito en estilo polimelódico para un cuarteto de cuerda solista. Se inicia con un solo de violín y sucesivamente se van añadiendo los demás instrumentos hasta completar una textura a cinco partes con la entrada del contrabajo (ejemplo 7-13). El periodo 2 consiste en un pasaje de carácter rítmico en el que interviene un quinteto de cuerda solista. La entrada del contrabajo –que toca una línea semejante a un *walking bass*– interactúa con los *pizzicati* del cuarteto, hasta el cierre del pasaje sobre una pedal de *la b* (cc. 65-70). En el periodo 3 la sección de cuerda al completo recupera el estilo polimelódico y el carácter expresivo del comienzo de la obra. En el periodo 4 los instrumentos de viento se suman progresivamente a la textura que continúa desarrollando la cuerda, aunque sin llegar a completar un *tutti* orquestal. En el periodo 5 se produce una atenuación de la textura, en un breve pasaje que funciona como transición y que incluye algunos solos de las maderas y trompas. El periodo 6 contiene un cántico que se empieza a gestar en la cuerda a través de una línea melódica principal –duplicada a la octava en los violines– escrita en un ámbito cromático. Gradualmente se produce una intensificación de la textura que conduce hasta el clímax de la sección, seguido inmediatamente de un cierre del pasaje escrito en la cuerda.

La sección 2 se inicia con un rápido arpeggio del arpa y el piano que es reforzado tímbricamente por una percusión suave del vibráfono y las campanas. En el periodo 7 comienza una extensa cadencia de las dos flautas sobre un acompañamiento de la cuerda. Los periodos 8 y 9 son una continuación de la cadencia de las flautas, sobre un acompañamiento de la cuerda, arpa, piano y percusión. El periodo 10 contiene el pasaje final de la cadencia de flautas (ejemplo 7-14). El periodo 11 es un pasaje orquestal intermedio que comienza con un cántico, al que le sigue un solo de flauta y después de clarinete hasta el cierre del pasaje. Los periodos 12 y 13 contienen la cadencia del oboe y del corno inglés sobre un acompañamiento de la cuerda (ejemplo 7-15). El periodo 14 es un pasaje orquestal intermedio, escrito en las maderas, trompas y cuerda. El periodo 15 consiste en un pasaje asignado a los instrumentos de viento, en el que destaca un solo del clarinete y después de la flauta.

EJEMPLO 7-14. *Variaciones concertantes* (cc. 208-210).

Fl. I

Fl. II

Arpa

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div. a 3

div. a 3

div. pizz.-arco

arco

210

EJEMPLO 7-15. *Variaciones concertantes* (cc. 267-270).

[illegible]

El inicio de la sección 3 está marcado por un acorde de la cuerda, reforzado con el timbre del arpa, piano y percusión (glockenspiel, vibráfono y campanas). En el periodo 16 comienza la cadencia del clarinete y clarinete bajo sobre un acompañamiento de la cuerda (ver ejemplo 3-54). El periodo 17 es una continuación de la cadencia de clarinetes sobre un acompañamiento de la cuerda, piano y percusión (vibráfono, xilófono y timbales). El periodo 18 es un pasaje orquestal intermedio escrito para la cuerda y los instrumentos de viento, que incluye un breve solo de flauta (cc. 353-356). El periodo 19 contiene la cadencia de los dos fagotes sobre un acompañamiento de la cuerda. El periodo 20 es un pasaje orquestal intermedio que comienza en la cuerda, maderas y piano, hasta alcanzar un breve *tutti* orquestal (cc. 396-399). El periodo 21 presenta una interesante textura de carácter rítmico, en la que múltiples partes independientes de las maderas, la cuerda en *divisi* y el piano configuran una nube de sonidos, escrita a través de notas articuladas en *staccato* y *pizzicato*. El periodo 22, escrito en estilo de danza, consiste en un pasaje de carácter rítmico en el que destaca una progresión de acordes disonantes percutidos en el piano, dos xilófonos y marimba, sobre un fondo armónico de la cuerda. Gradualmente se produce una atenuación de la textura y la dinámica, hasta concluir con un breve pasaje del piano y clarinete.

La sección 4 presenta una mayor variedad de texturas y pasajes contrastantes que se intercalan entre las cadencias de los metales y la percusión. El periodo 23 contiene la cadencia de las tres trompas sobre un acompañamiento de la cuerda con sordina. Una pedal de *do* en los contrabajos y violonchelos se extiende durante los primeros compases de la cadencia (cc. 458-465). El periodo 24 contiene la cadencia de un doble dúo de trompetas y trombones que establecen un diálogo, sobre un fondo armónico de la cuerda sin sordina. En el periodo 25 se produce una brillante cadencia de los metales y la percusión –caja, bombo, timbales y campanas– sobre un *ostinato* rítmico de la cuerda y el piano (ejemplo 7-16). El periodo 26 es un breve pasaje orquestal intermedio que funciona como transición. Este pasaje se interrumpe súbitamente con un compás de silencio, que funciona como una *suspensio* del discurso. El periodo 27 contiene una breve cadencia del xilófono, vibráfono, piano y celesta, que se produce sobre un acompañamiento de la cuerda y las maderas. El periodo 28 es un pasaje orquestal escrito para la cuerda y los instrumentos de viento, en el que la línea melódica principal se transfiere entre la cuerda y las maderas. El periodo 29 es un pasaje escrito en estilo polimelódico en la cuerda, sobre un fondo armónico de las maderas. La línea melódica principal comienza en las violas y violonchelos al unísono hasta la entrada de los violines, a la que se suman dos motivos breves del corno inglés y de la trompa. El cierre del pasaje –en la cuerda– se produce sobre una pedal de *re* en los contrabajos, violas y timbales.

EJEMPLO 7-16. *Variaciones concertantes* (cc. 501-505).

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon, Contrabassoon) and brass (Trumpets, Trombones). Below these are the percussion section (Percussion I, II, III), Celesta, and Piano. The bottom section features the string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is written in 2/4 time and spans five measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds and brass sections have various melodic and harmonic lines, while the strings provide a harmonic foundation. The percussion section includes a steady rhythmic pattern. The Piano and Celesta parts are also present, with the Piano part featuring a complex harmonic structure. The Violins I & II, Viola, and Violoncello parts have a melodic line that changes in the fifth measure, marked with 'div.' (divisi). The Contrabass part has a melodic line that changes in the fifth measure, marked with 'div.' (divisi).

La sección final presenta un carácter eminentemente rítmico, que se intensifica a través de una utilización constante de la polimetría horizontal. El periodo 30, escrito en estilo de danza, comienza con un *ostinato* rítmico de cuatro compases que da paso a la exposición de un motivo nuevo. La línea melódica principal –duplicada a la octava– se encuentra asignada a los violines y las flautas, a la vez que se produce una melodía secundaria (con idéntico ritmo que la principal) en las violas, oboes y clarinetes. En el periodo 31, que es continuación y desarrollo del anterior, destaca una línea melódica principal –duplicada a la octava– en los violines, flautas y oboes. El periodo 32 es una repetición literal del periodo 21, que funciona como una breve retrospectiva o *analepsis* del discurso (ver ejemplo 2-21). El periodo 33, escrito en estilo de danza, consiste en un pasaje orquestal polirrítmico y de carácter enérgico que señala el desenlace de la obra. En el periodo 34, continuación del anterior, se produce una intensificación gradual de la dinámica, sobre la base de una nota pedal de *re* articulada rítmicamente en los timbales (ejemplo 7-17), y que conduce hasta un gran clímax como final de carácter eufórico.

Según se ha visto anteriormente, la obra se desarrolla siguiendo un discurso de tipo lineal de acuerdo con el guión ofrecido por el propio compositor en las notas al programa. Este mismo texto evidencia que la disposición de las distintas cadencias ha seguido un orden predeterminado durante el proceso creativo de la obra, funcionando al mismo tiempo como una especie de guía de los acontecimientos musicales para el oyente. En este sentido, puede afirmarse que la obra despliega un contenido narrativo propio, estrictamente musical, que es guiado a través de las distintas variaciones-cadencia que se producen. También cabe destacar que el compositor ha utilizado como procedimiento compositivo la técnica de la «variación» en dos niveles estructurales: a través de la sucesión de cadencias instrumentales y por medio de la variación continua de los motivos melódicos y rítmicos.

El listado de *topoi* individuales utilizados en la obra se ciñe básicamente a los siguientes: estilo polimelódico, estilo de danza, *cadenza* y notas pedal. No obstante, aunque el número de *topoi* individuales puede resultar escaso, éstos son utilizados de forma prominente al ser entremezclados con una gran variedad de texturas orquestales. Esta delimitación de recursos técnicos contribuye a definir algunas de las características expresivas de la obra.

EJEMPLO 7-17. *Variaciones concertantes* (cc. 655-658).

655 **Più mosso** $\text{♩} = 112-116$

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tpa. I-II
Tpa. III
Tpta. I-II
Tbn. I-II
Perc. I
Perc. II
Perc. III (Timbales)
Celesta
Piano
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

CONCLUSIONES

La presente investigación nos ha permitido realizar un estudio de la música orquestal de Antón García Abril, uno de los compositores contemporáneos más relevantes en el panorama actual de la música española. Perteneciente a la Generación del 51, cuenta con una dilatada trayectoria creativa en la que ha producido algunas de las obras más representativas del sinfonismo español de finales del siglo XX y de comienzos del XXI. La realización de un análisis en profundidad de sus obras para orquesta, nos ha supuesto la posibilidad de conocer las características de la escritura orquestal, de la técnica compositiva y de aquellos recursos y procedimientos recurrentes que hacen reconocibles las obras del compositor.

Análisis del estilo y eficacia de la metodología

Como punto de partida para determinar las características del estilo musical de las obras orquestales de García Abril, hemos considerado algunas definiciones para el término «estilo». Leonard B. Meyer ofrece una definición general de estilo, al considerarlo como «[...] una reproducción de modelos [...] que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones»¹. De esta manera, las constricciones a las que se refiere el autor delimitan las elecciones y las estrategias compositivas, dentro de las posibilidades establecidas en un estilo determinado. De un modo similar Jan LaRue define el estilo de una obra musical como «[...] la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal»². Esta proposición le lleva a considerar que la percepción del estilo particular de un grupo de obras se produce «[...] a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones», y concluye señalando que el estilo de un compositor «[...] puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales»³. Ambos autores coinciden en que las elecciones y decisiones compositivas dependen de las restricciones que

¹ MEYER, Leonard B. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Trad. del inglés: Michel Angstadt. Madrid, Ediciones Pirámide, 2000, p. 19.

² LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Trad. del inglés: Pedro Purroy Chicot. Barcelona, Idea Books, 2004, p. XII.

³ *Ibid.*

prevalecen en un estilo. Asimismo, individualmente los compositores pueden marcar sus propias restricciones con la finalidad de desarrollar su pensamiento musical.

Por su parte, Robert Pascall ofrece una definición en la que considera el estilo como una forma de discurso y como un modo de expresión, especificando además que: «El estilo se manifiesta en un uso característico de la forma, textura, armonía, melodía, ritmo y *ethos*»⁴. Al enumerar estos elementos, Pascall coincide en parte con la clasificación que hace Meyer de las distintas categorías analíticas que denomina como parámetros primarios (la melodía, el ritmo y la armonía) y parámetros secundarios (la dinámica, el timbre, el registro y la textura). El propio autor puntualiza que esta clasificación de los parámetros musicales es neutra en cuanto al valor e importancia de los mismos, señalando además que un parámetro que puede ser primario en un estilo podría no serlo en otro⁵. A este respecto se puede apreciar que en las obras escritas a partir del siglo XIX, y sobre todo en la música del siglo XX, los parámetros secundarios empezaron a cobrar cada vez mayor importancia por parte de los compositores. De hecho, en nuestro trabajo que trata del análisis de un grupo de obras para orquesta, el parámetro de las texturas orquestales adquiere un valor significativo en sus funciones dentro del discurso musical.

Así pues, el estilo particular de García Abril se define a partir de todos aquellos aspectos comunes a las diferentes obras, en este caso concretamente al *corpus* de su obra orquestal sin solistas. Para determinar estas características de estilo ha sido necesario realizar un análisis individual de cada una de las obras orquestales, para después realizar un análisis comparativo de este grupo de obras con la finalidad de extraer aquellos elementos que son recurrentes y afines. A partir del análisis de los parámetros musicales, se pueden enumerar de un modo general los rasgos más destacados del estilo en las obras de García Abril:

- Prominencia de elementos melódicos en primer plano, tanto diatónicos como cromáticos.
- Organización melódica a través de la variación y la transformación continua.
- Texturas contrapuntísticas libres, sin un número determinado de voces, creando una sensación de ausencia armónica.
- Ritmos simples articulados a través de una polimetría horizontal, incluyendo cambios continuos de *tempo*.
- Inserción de pasajes con ritmos de danza.

⁴ PASCALL, Robert. «Style». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London, MacMillan Publishers Limited, 2001: «Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos».

⁵ MEYER, Leonard B. *El estilo en la música...*, pp. 35-36.

- Armonía diatónica formada por la superposición de terceras y notas añadidas, articulada a través de un libre encadenamiento de acordes.
- Pasajes contruidos sobre una armonía cromática y disonante.
- Notas pedales que establecen distintas polaridades.
- Texturas orquestales contrastantes: homofónicas, polifónicas y complejas.

El estilo de García Abril engloba muchos más elementos y cualidades expresivas, pero este compendio de rasgos comunes al grupo de las obras orquestales contribuye a definir las características propias del lenguaje del compositor. Asimismo, el lenguaje particular de García Abril se integra dentro de un sistema estilístico más amplio, definido dentro del margen del sistema acústico temperado y que incluye una extensa variedad de técnicas compositivas derivadas de la tonalidad (incluyendo la neomodalidad) y el cromatismo.

El presente trabajo es esencialmente analítico, por lo que ha requerido de una metodología adaptada a los objetivos señalados en la Introducción. Por una parte, hemos recurrido al análisis convencional de los parámetros citados anteriormente, estudiando cada obra individualmente. No obstante, las hipótesis formuladas proponen la realización de un análisis comparativo del grupo de obras, tanto para la comprobación de que existe una homogeneidad estilística en las obras orquestales de García Abril, como para demostrar que presentan una estructura de tipo discursivo alejada de los esquemas tradicionales. De esta manera, la metodología analítica que hemos aplicado parte de la perspectiva de la semiótica musical, para la realización de un estudio de las obras orquestales del compositor desde un enfoque diferente del que ofrecen los análisis más convencionales.

La metodología que hemos utilizado para el análisis semiótico de la música, proviene principalmente de las aportaciones de dos teóricos y musicólogos: Jean-Jacques Nattiez y Victor Kofi Agawu. La teoría propuesta por Nattiez representa una de las más valiosas aportaciones al desarrollo del análisis semiótico de las obras musicales. A partir de la tripartición de categorías –análisis poético, análisis estético y análisis del nivel neutro o inmanente– el autor contempla, respectivamente, el estudio de las estrategias de creación o producción de la obra, el estudio de las estrategias de percepción y el estudio de la obra en sí misma como un producto acabado⁶. En nuestra investigación hemos priorizado el análisis de la estructura inmanente de la obra, estudiando los diferentes materiales, los mecanismos y los principios generadores que configuran cada una de las obras orquestales.

⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton University Press, 1990, pp. 15-16.

En principio, el análisis del nivel neutro excluye de su objeto de estudio tanto el proceso de producción como el de recepción de la obra en cuestión. No obstante, estos dos aspectos los hemos abordado de manera tangencial y complementaria en algunas de las obras analizadas. Desde el nivel neutro del análisis se puede dirigir el enfoque con vistas a obtener conclusiones sobre el proceso de gestación de la obra (poiética inductiva)⁷. También hay que considerar que el análisis realizado por parte de un músico –sea compositor, intérprete o musicólogo– tiene siempre en cuenta el aspecto auditivo, aludiendo a las estrategias de percepción y situándose por tanto «[...] no sólo en los niveles neutro y poiético inductivo del análisis, sino también en el estésico inductivo»⁸. Además, existe otra manera de enfocar el análisis a la que Nattiez denomina como poiética externa: «[...] que consiste en investigar cómo ha sido hecha la obra, es decir llevar a cabo el estudio del largo proceso de escritura y reescritura que desemboca en una partitura terminada»⁹.

Así pues, también hemos considerado algunos aspectos de la poiética externa, por ejemplo al tener en cuenta las notas al programa redactadas por el compositor para el estreno de sus obras. Estos documentos pueden proporcionar información precisa acerca del proceso de gestación, de las intenciones compositivas, de las fuentes de inspiración, de los mecanismos y procesos dinámicos e incluso de la estructura particular de una obra. En un nivel más amplio, otros documentos como discursos, conferencias, artículos y entrevistas también nos han proporcionado información significativa acerca de la técnica, la estética y el estilo del compositor.

Las aportaciones de Agawu acerca del análisis de la música como discurso han sido fundamentales y muy sugerentes para el desarrollo de nuestra investigación. El análisis de las obras orquestales de García Abril lo hemos desarrollado a través de las categorías analíticas propuestas por Agawu. De esta manera, se ha podido constatar la idoneidad de este método analítico aplicado al repertorio de las obras orquestales, debido a las características sintácticas que presentan. Es decir, este procedimiento analítico se puede ajustar o adaptar mejor a unas obras que a otras. En este caso creemos que se ha podido adaptar con bastante naturalidad y sin dificultades, dentro de unos márgenes de flexibilidad. Entre las principales características que conciernen a la estructura de las obras orquestales del compositor, se pueden señalar de manera general las siguientes:

- Estructuras libres no recurrentes y, por tanto, no supeditadas a esquemas tradicionales.

⁷ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁸ NOMMICK, Yvan. «Del carácter imprescindible e inagotable del análisis musical». En: *Revista de Musicología*. SEdeM, vol. XXXIII, nº 1-2, 2010, pp. 229-230.

⁹ *Ibid.*, p. 230.

- Estructuras que siguen un desarrollo basado en sus propios materiales y en las que se identifican comienzos, secciones centrales y finales.
- Despliegue de una forma de discurso sonoro, principalmente a través de los elementos melódicos y de las texturas orquestales.
- Estructuración seccional del discurso musical, susceptible de analizarse por periodos que producen continuidad y discontinuidad.
- Construcciones recurrentes de tipo melódico, armónico o rítmico.

Otro método aportado por Nattiez y Agawu en sus respectivos trabajos, es el análisis paradigmático desarrollado por la semiótica musical. La eficacia primordial del método consiste en poner de relieve los procesos de continuidad y discontinuidad del discurso musical, al privilegiar las recurrencias –literales o modificadas– y contribuyendo a observar desde otra perspectiva cómo está organizada la estructura de una obra, ya que: «[...] reformula algunas de las ideas que surgen al realizar un análisis tradicional, destacando el papel constructivo de la repetición y las transformaciones que se asocian con ella»¹⁰. Por tanto, este tipo de análisis puede aplicarse a aquellas obras en las que la recurrencia supone un aspecto importante en la organización interna de la estructura. En última instancia, el análisis paradigmático o distribucional contribuye a desvelar aspectos significativos y peculiares de la estructura y el estilo de una obra o movimiento.

En los análisis de las obras orquestales de García Abril, hemos ofrecido de forma complementaria el cuadro paradigmático de cinco obras: *Concierto para instrumentos de arco* (primer movimiento), *Celibidachiana*, *Cantos de pleamar*, *Alhambra* y *Memorandum* (tercer movimiento). En estas obras las recurrencias funcionan como un elemento estructural del discurso global, mientras que en otras pueden funcionar de manera parcial únicamente en algunas secciones de la obra. En la primera obra hemos realizado una segmentación del discurso en unidades sintácticas breves, es decir, en fragmentos que contienen ideas motívic. En el resto de obras la segmentación se ha realizado por periodos que consisten en ideas sintácticas más amplias y completas (incluyendo una o varias frases). En todos los casos el criterio para el análisis paradigmático ha sido la recurrencia de ideas temáticas o motívic que presentan cierto grado de afinidad. Es decir, en las repeticiones modificadas ya que las repeticiones literales ocurren con poca frecuencia.

¹⁰ AGAWU, Kofi. *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Trad. del inglés: Silvia Villegas. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 410.

De esta manera, el análisis paradigmático nos ha permitido tener una visión diferente de la forma musical y de sus características expresivas, a través de sus procesos de continuidad y discontinuidad. Mientras que en el primer movimiento del *Concierto para instrumentos de arco* las recurrencias se producen intercalándose entre fragmentos contrastantes en forma de yuxtaposiciones a la manera de Stravinski, en *Celibidachiana*, *Cantos de pleamar* y *Alhambra* las recurrencias tienen una función más narrativa dentro del discurso musical. En el movimiento final de *Memorandum*, las recurrencias modificadas siguen un esquema previsible al tratarse de una estructura de rondó en cinco partes.

Lenguaje y técnica compositiva

La idea de considerar la música como un lenguaje está presente en varios de los escritos de García Abril, así como en declaraciones concedidas en entrevistas, por lo que constituye uno de los aspectos fundamentales del pensamiento musical del compositor. Esta concepción de la música aplicada a su propia creación está exenta de cualquier planteamiento de tipo descriptivo o referencial, de la misma manera que ha eludido la composición a partir de un programa con contenidos extramusicales. Por lo tanto, la supuesta comunicabilidad en su música, a la que en ocasiones se ha referido el propio compositor, no consiste en absoluto en la intención de comunicar mensajes ni en hacer referencias a contenidos que no sean exclusivamente musicales. Más bien se refiere a la comprensión, por parte del oyente, de un lenguaje musical propio –heredado de la tradición– y a la transmisión de emociones.

En una entrevista reciente, García Abril ha manifestado de forma precisa su postura ante esta cuestión: «Es un lenguaje en el sentido de que debe entenderse para que exprese emoción»¹¹. Su visión personal de lo que es la «música» y de cómo la concibe desde la creación, la ha definido de la siguiente forma: «La música es ciencia y arte en comunicación, y tiene como objetivo lograr la emoción de los seres humanos»¹². Al insistir en la capacidad de la música para expresar y suscitar emociones, García Abril se sitúa como compositor en una doble posición al subordinar el proceso creativo (poiético) a la manera en la que desea o espera que su obra pueda ser percibida (proceso estésico): «Escribo en todo momento la música que me emociona y me gustaría escuchar, siempre con el deseo de lograr una

¹¹ MARTÍN, Esther. «Entrevista: la fragua del maestro García Abril». En: *Ritmo*, Revista de música, nº 908, 2017, p. 23.

¹² *Ibid.*

conexión espiritual con mis semejantes»¹³. De esta manera, el compositor pretende establecer una conexión directa con la percepción del oyente a través de su obra.

El proceso de gestación de las obras orquestales de García Abril ha sido, en términos generales, lento y afiligranado. Las distintas fases del proceso compositivo llevado a cabo hasta la versión definitiva de la partitura de *Alhambra*, ejemplifica con claridad el trabajo de escritura y revisión de una obra de extenso formato. Como ha sido habitual en las obras orquestales del compositor, el largo y elaborado proceso creativo no termina con el estreno absoluto de la obra, sino que dejando un margen de asimilación y reflexión de la misma emprende con posterioridad la revisión integral de la partitura, algunas veces de forma exhaustiva y otras con modificaciones mínimas, principalmente de la orquestación y en menor medida de la armonía y el ritmo. Así pues, la mayor parte de las obras orquestales han sido revisadas por el compositor, algunas de forma casi inmediata y otras después de varios años. De hecho, podemos destacar como un periodo profundamente revisionista el comprendido desde 2010 hasta la actualidad, que incluye la revisión de las obras orquestales *Alba de soledades* (2006; rev. 2010), *Lumen* (2008; rev. 2013) y *Variaciones concertantes* (2010; rev. 2013), junto a las de otras obras concertantes.

La técnica compositiva que configura el lenguaje de García Abril se caracteriza por una dependencia de recursos heredados de la tradición, aunque alejada de la sujeción a procedimientos normativos. Predomina una concepción vertical de la escritura en la que el lenguaje armónico se basa en buena medida en el vocabulario tonal, a través de la utilización de acordes formados por superposiciones de terceras. Las relaciones entre los acordes no se establecen por medio de una sintaxis tonal, sino por un libre encadenamiento entre acordes que es guiado por sus características de color. De esta manera, el acorde *per se* constituye el elemento principal desde el cual se organiza y genera el material musical. Esta característica mantiene ciertas conexiones con algunas de las técnicas de la tonalidad ampliada.

Con la finalidad de precisar las características del lenguaje armónico de García Abril, hemos propuesto dos categorías: acordes de derivación tonal y acordes de derivación no tonal. A la primera categoría corresponde una amplia variedad de acordes que se estructuran a través de la superposición de terceras, formando acordes de séptima, de novena y de undécima. A la segunda categoría corresponden aquellas formaciones verticales basadas en superposiciones de intervalos de segunda, de tercera y de cuarta. Mientras que en la primera categoría se pueden establecer ciertas polaridades, en la segunda se suelen producir pasajes de

¹³ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro entre los seres humanos», entrevista. En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 87, 2011, p. 10.

indeterminación armónica creando la sensación de un contexto armónico de libre atonalidad. El empleo de notas pedal y de pedales armónicos es un recurso armónico frecuente que produce polaridades significativas dentro del discurso musical. La utilización de acordes ampliados (con la inserción de disonancias por medio de notas añadidas), y de poliacordes (superposición de dos o más acordes) confirma el interés del compositor por ampliar la riqueza del color armónico en sus obras. La utilización de pasajes armónicos de color modal y de color cromático, así como la utilización de mixturas reales (sucesión paralela de acordes) son algunos de los recursos armónicos que pueden encontrarse con frecuencia en sus obras.

El énfasis en los materiales melódicos es uno de los rasgos de mayor identidad en la técnica del compositor. El parámetro melódico constituye el medio principal de expresividad, funcionando a la vez como hilo conductor del discurso. La tipología de los elementos melódicos la hemos dividido en dos ámbitos expresivos: el diatónico y el cromático. Mientras que en las melodías diatónicas a veces pueden identificarse escalas modales –o segmentos de escalas modales– pero sin la atracción ejercida por una nota final, las melodías cromáticas son utilizadas de forma absolutamente libre. No obstante, la mayor parte de las melodías oscilan continuamente entre lo diatónico y lo cromático. Los pasajes contrapuntísticos a varias voces también son frecuentes en las obras orquestales, producidos generalmente por la confluencia de diversos procesos lineales, configurando una densa textura polimelódica. Además, la estrecha relación que se establece entre la armonía y la melodía puede generar una prolongación de acordes en la dimensión horizontal de la música.

Para García Abril componer para la orquesta no significa escribir para un grupo heterogéneo de instrumentos, más bien significa escribir para un instrumento complejo que ofrece múltiples posibilidades tímbricas. En todo momento ha pretendido cuidar la escritura de las partes individuales, de manera que éstas tengan un sentido musical formando a la vez parte del todo. Utiliza una gran variedad de texturas orquestales que de manera general se clasifican en tres tipos distintos: homofónicas, polifónicas y complejas (que incluyen tres o más elementos diferenciados). Una característica que se aprecia en las obras del compositor es la transformación continua y la yuxtaposición de texturas orquestales contrastantes. Asimismo, los elementos melódicos, armónicos y rítmicos funcionan –y se interrelacionan– como elementos imprescindibles de la escritura orquestal: «Porque la orquestación cuando suena maravillosa está relacionada con la armonía»¹⁴.

¹⁴ Entrevista-conversación con Antón García Abril (inédita). Realizada por el autor de esta investigación en la Casa de América de Madrid, el 15.12.2017. El texto íntegro se puede consultar en los Anexos de la tesis.

El tratamiento y las funciones que García Abril otorga a las distintas secciones de la orquesta mantiene vínculos con la tradición musical. La sección de cuerda constituye la base de la orquestación, funcionando tanto de forma independiente como en combinación con otras secciones: «La cuerda participa de todo, participa de lo expresivo, del color, de las velocidades, del cambio de timbres...»¹⁵. A la sección de maderas también le asigna todo tipo de funciones, generalmente en combinación con otras secciones: como instrumentos solistas, duplicando a otros instrumentos, como fondo armónico, etc. Debido a su característica sonoridad heterogénea puede asumir varias funciones: «El grupo de las maderas tiene la posibilidad de la expresión como las voces, y la posibilidad de las velocidades más fantásticas»¹⁶. La sección de metales la utiliza en cualquier tipo de textura orquestal, tanto en bloque como con instrumentos solistas. Participa en los pasajes orquestales aportando su característica potencia sonora, pero también en sutiles sonoridades tímbricas. A la sección de percusión le asigna un tratamiento como instrumentos que aportan color a la orquestación. De los instrumentos de afinación determinada, destaca en varias obras la utilización de las láminas o teclados (xilófono, marimba, vibráfono, etc.) en combinación con el piano.

Estructura y discurso musical

Las obras orquestales de extenso formato de García Abril, presentan una estructura compleja que resulta difícil de explicar a través de esquemas tradicionales¹⁷. Este problema de la forma musical, nos ha supuesto la posibilidad de analizar las obras como estructuras autónomas de tipo discursivo. Algunos aspectos de la semiótica musical y de la metodología propuesta por Agawu, han sido fundamentales para estudiar el *corpus* de las obras orquestales del compositor desde la perspectiva de considerar la música como un discurso.

De acuerdo a sus características internas, las obras orquestales de García Abril presentan un tipo de estructura que es única e irrepetible. En los capítulos dedicados al análisis de las obras hemos ofrecido un resumen estructural en forma de tabla para cada una de las piezas y movimientos, en los que se puede constatar esta naturaleza única de su estructura. A este respecto, cabe señalar que el compositor ha manifestado que es en el mismo proceso de composición donde se configura la estructura: «Cuando la obra tiene ya su punto de caminar, su propio desarrollo, te va exigiendo sistemas y formas que a lo mejor no son

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Las seis piezas que integran la suite *Canciones y danzas para Dulcinea* constituyen una excepción entre las obras orquestales, ya que están basadas en estructuras ternarias (ABA') y estróficas.

preconcebidas»¹⁸. En este sentido, el proceso de composición también puede verse como un proceso de investigación y de organización a partir de sus propios materiales: «He pretendido que cada obra sea distinta y pueda ser identificable por sus características personales»¹⁹. Este tratamiento de la forma musical viene determinado por la interrelación de diversos procesos dinámicos: relaciones continuas de tensión-relajación, de velocidad-estatismo y de continuidad-discontinuidad. Todas estas características y la manera en que se articulan en la obra musical funcionan como una estructura de tipo discursivo.

Desde esta perspectiva, ha resultado conveniente analizar las obras orquestales como estructuras seccionales complejas. Partiendo de este concepto hemos delimitado las partes de la estructura en comienzos, secciones centrales y finales, para después segmentar la obra en periodos como unidades sintácticas completas y significativas. Esto nos ha permitido identificar ciertas estrategias discursivas en los procesos de continuidad y discontinuidad. Una de estas estrategias se refiere a una intencionalidad narrativa en la forma de articular el discurso. En este sentido, los materiales melódicos funcionan como el elemento principal que conduce el discurso musical a través de los procesos temáticos o motivicos. De manera similar, el contraste y la yuxtaposición de las texturas orquestales, así como los puntos culminantes, también producen una gestualidad de tipo narrativo. En este punto, es importante señalar que la narratividad musical a la que nos referimos no constituye en absoluto un relato o una historia contada. El impulso narrativo constituye solamente una analogía que no pretende condicionar al oyente, más bien se trata de proporcionar otras estrategias para el análisis de la estructura a través de un discurso exclusivamente musical. En este sentido, estamos de acuerdo con Nattiez cuando advierte sobre la utilización de las metáforas: «[...] provocar una conducta narrativa en el oyente no es, ni lo será jamás, contar una historia»²⁰.

Otro aspecto importante del análisis del discurso se refiere a la identificación de *topoi* musicales. Por medio del análisis comparativo del *corpus* de las obras orquestales, hemos identificado y clasificado trece *topoi* individuales. Independientemente de su función precisa dentro del discurso musical, son elementos característicos y recurrentes que contribuyen a definir el estilo del compositor en sus obras orquestales. Aunque la mayor parte de estos *topoi* pueden remitir a otros estilos y procedimientos de la tradición musical, cabe destacar que el compositor los ha reutilizado aportando matices personales.

¹⁸ Entrevista-conversación con Antón García Abril.

¹⁹ RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje...», p. 10.

²⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques. «Relato literario y “relato” musical». En: *Música y literatura*. Silvia Alonso (ed. y trad.). Madrid, Arco/Libros, 2002, p. 147.

TOPOI EN LAS OBRAS ORQUESTALES

ESTILOS MELÓDICOS	OTROS ELEMENTOS DE ESTILO
Estilo de canción	Estilo de danza
Estilo polimelódico	Cadencia andaluza
Cántico	Pedal
Estilo recitativo	Bajo <i>ostinato</i>
Estilo de copla	<i>Cadenza</i>
Estilo melismático	Coral
Estilo imitativo	

También hemos comprobado que existe una continuidad del lenguaje compositivo en las obras orquestales de García Abril. A este respecto conviene recordar que se trata de un *corpus* de obras escrito a lo largo de un periodo extenso –desde la composición del *Concierto para instrumentos de arco* (1962)²¹ hasta las versiones definitivas de *Lumen* y *Variaciones concertantes* en 2013–, en el que ha habido una evolución natural hasta la consolidación de un lenguaje propio. A partir de la composición de *Hemeroscopium* (1972) y *Celibidachiana* (1982) podemos encontrar los rasgos característicos del lenguaje y el estilo del compositor comunes al conjunto de las obras orquestales. En una entrevista, García Abril ha señalado que volvería a concebir sus obras musicales de la misma manera que en el momento de su creación: «[...] he tomado conciencia de que si volviera hacia atrás me inclinaría por las mismas decisiones musicales, haría exactamente lo mismo»²².

Así pues, el lenguaje compositivo de García Abril presenta una continuidad tanto en su aspecto técnico como estético, configurando una homogeneidad estilística en el *corpus* de su obra orquestal. De esta manera, el lenguaje común a las diferentes obras orquestales es el que define el estilo particular del compositor. En última instancia, y desde la perspectiva del análisis estilístico, la obra orquestal de García Abril podría verse como una unidad: «Los compositores escribimos solamente una obra, nuestra propia obra»²³.

Aportaciones de la tesis

Esta investigación supone el primer estudio en profundidad que se ha hecho sobre las obras orquestales (sin solistas) de García Abril. Dentro de este *corpus* no se había realizado

²¹ A pesar de ser una composición que señaló un punto importante en la evolución del compositor hacia la búsqueda de un lenguaje personal, en la actualidad se trata de una obra referencial dentro del catálogo que no ha tenido una difusión como la del resto de piezas orquestales.

²² MARTÍN, Esther. «Entrevista: la fragua del maestro García Abril», p. 25.

²³ Entrevista-conversación con Antón García Abril.

con anterioridad ningún tipo de análisis de la mayor parte de las obras. Este estudio se ha planteado, además, desde un enfoque distinto al de otros trabajos científicos y analíticos realizados hasta ahora sobre las obras del compositor.

La actualidad e interés de la investigación radica principalmente en dos aspectos. En primer lugar, se trata de una investigación sobre la música orquestal de uno de los compositores españoles contemporáneos más importantes y que continúa en activo como creador. En segundo lugar, se trata de una investigación sobre el estilo del compositor que parte de un marco teórico y metodológico de enfoque semiótico, que resulta novedoso ya que es la primera vez que se realiza una aproximación de este tipo a la obra del compositor, con la finalidad de aportar nuevos datos y aspectos significativos acerca de su estilo. A su vez, este marco teórico y metodológico podría utilizarse como modelo para el análisis del estilo de otras obras y compositores.

Cabe destacar que este tipo de análisis, que se basa en el énfasis de las relaciones y las estrategias estructurales, no está dirigido únicamente a los especialistas sino también a los intérpretes, ya que ofrece una visión de la organización interna de la obra a través de la periodización, de la identificación de los principales elementos constructivos y de las características tímbricas y expresivas.

Por otra parte, la recopilación y organización realizada de los escritos del compositor, así como de una selección de entrevistas, podría servir de base para una futura publicación ya que constituyen una importante fuente documental para aproximarse al pensamiento estético y musical del compositor.

Al tratarse de un trabajo de carácter analítico, estamos de acuerdo con Agawu en que la función del análisis no tiene que ver únicamente con acumular perspectivas sobre el estudio de una obra o grupo de obras: «[...] más bien tiene que ver con la producción de visiones acertadas e interesantes, que otros músicos puedan incorporar a sus encuentros subsiguientes con una obra»²⁴. Finalmente, esta investigación cumple con el objetivo principal que nos propusimos: realizar un estudio de las obras orquestales de Antón García Abril con la finalidad de profundizar en las características de su lenguaje y estilo compositivo.

²⁴ AGAWU, Kofi. *La música como discurso...*, p. 193.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

En esta sección se ofrece una relación de los escritos literarios de Antón García Abril, documentos que han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación. Recogemos tanto los diversos escritos publicados e inéditos, como las notas escritas sobre sus propias obras para los programas de mano de los estrenos. También se incluye una selección de entrevistas concedidas por el compositor a diferentes revistas y periódicos, ya que las declaraciones y manifestaciones realizadas por el compositor en estos documentos constituyen otra fuente primaria para aproximarse a su pensamiento musical¹. Finalmente se incluyen las partituras y la discografía que han sido utilizadas en esta investigación.

1. Escritos del compositor

En este apartado se recogen por primera vez y de forma detallada los artículos, conferencias y discursos académicos escritos por Antón García Abril. Hemos ordenado las referencias por orden cronológico.

Defensa de la melodía. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, RABASF, 1983, pp. 9-25.

«En recuerdo de Leopoldo Querol» [Necrologías del Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Roso].

En: *Separata de Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 61, 1985, pp. 67-68.

«Recuerdos» [Necrologías del Excmo. Sr. D. Andrés Segovia Torres, marqués de Salobreña].

En: *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 64, 1987, pp. 41-45.

«El compositor ante su obra». En: *La guitarra en la historia. II Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Eusebio Rioja (ed.). Córdoba, Ediciones de La Posada, 1991, pp. 9-24.

«Mi amigo Mozart» [1991, año Mozart]. En: *ABC*. Madrid, 18 de septiembre de 1991, p. 74.

«Obras propias». En: *Cultural del diario ABC*. Madrid, 28 de agosto de 1992, p. 38.

«¿Adónde el camino irá?». En: *Cultural del diario ABC*. Madrid, 30 de julio de 1993, p. 34.

¹ En los Anexos de este trabajo se ofrece la transcripción íntegra de los escritos del compositor, de las notas autógrafas sobre sus obras orquestales y de una selección de entrevistas.

- «Carta a mi amigo Antonio Fernández-Cid» [Necrologías del Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes]. En: *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 80, 1995, pp. 85-87.
- «Singular capítulo de “humanismo español”» [Joaquín Rodrigo, Premio Príncipe de Asturias de las Artes]. En: *ABC*. Madrid, 25 de mayo de 1996, p. 57.
- «Respeto y profundidad» [En la muerte de Sergiu Celibidache]. En: *ABC*. Madrid, 16 de agosto de 1996, p. 73.
- «Embajador del arte» [En la muerte de Narciso Yepes]. En: *ABC*. Madrid, 4 de mayo de 1997, p. 105.
- «La composición de Divinas palabras». En: *Divinas palabras. Antón García Abril* (Libro-programa). Madrid, Teatro Real, 1997, pp. 62-63.
- «Un hombre de cultura» [En la muerte de Joaquín Rodrigo]. En: *ABC*. Madrid, 7 de julio de 1999, p. 40.
- «Rafael Alberti, en el recuerdo». Escrito inédito, leído en el homenaje en memoria de Rafael Alberti en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 31 de enero de 2000.
- «A Carmelo Bernaola, a mi amigo, a mi hermano». Escrito inédito, en memoria de Carmelo Bernaola, fechado en Madrid el día 14 de octubre de 2002.
- «Discurso en la entrega del Premio Aragón 2003». Discurso inédito, pronunciado en el acto celebrado el Día de Aragón en la Sala de la Corona del Edificio Pignatelli (Zaragoza), el 23 de abril de 2003.
- «Discurso en la investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid». Discurso inédito, pronunciado en el acto de investidura celebrado en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid, el 2 de junio de 2003.
- «Presentación». En: *Orquesta Sinfónica de Madrid. Memoria 2003*. Madrid, Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid, 2004, pp. 5-6.
- «Arte y experimentación en la música contemporánea» [Manifestaciones recogidas por Guzmán Urrero Peña]. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 676, 2006, pp. 33-40.
- «Discurso en la entrega del VII Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” 2006». Discurso inédito, pronunciado en el acto celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el 18 de octubre de 2007.
- «Mi encuentro con la música y el mar». Discurso inédito, pronunciado en el acto de recepción como académico correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, el 29 de abril de 2008.

«Componer música, ¿Técnica o inspiración?». En: *Melómano Digital*, Revista de música clásica de publicación en Internet, 29 de marzo de 2012.

2. Notas del compositor sobre obras propias

En este apartado se enumeran las notas del compositor sobre obras propias que han sido citadas en este trabajo. Estas notas fueron escritas por Antón García Abril para los programas de mano de sus estrenos. El propio compositor –a través de la labor inestimable de su mujer Áurea Ruiz García– nos proporcionó todos los textos autógrafos en formato digital, tratándose por tanto de una fuente primaria. Hemos ordenado las referencias por orden alfabético, indicando el lugar y año de su estreno.

Alba de soledades, para orquesta (Madrid, 2006)

Alhambra, para orquesta (Berlín, 1999)

Canciones y danzas para Dulcinea, suite para orquesta (Ribadesella, 1993)

Cántico de «La Pietà», para soprano, violonchelo, órgano, coro y orquesta de cuerda (Cuenca, 1977)

Cantos de Ordesa, concierto para viola y orquesta (Madrid, 2012)

Cantos de pleamar, para orquesta de cuerda (Alicante, 1993)

Celibidachiana, concierto para orquesta (Madrid, 1982)

Concierto de Gibralfaro, para dos guitarras y orquesta (Málaga, 2004)

Concierto de las Tierras Altas, para violonchelo y orquesta (Soria, 2000)

Cuarteto de Agrippa, para clarinete, violín, violonchelo y piano (Santander, 1994)

Dos piezas griegas, para piano (Madrid, 2001)

El Mar de las Calmas, para orquesta (Santa Cruz de Tenerife, 2001)

FdB 65 «Carta a un amigo», para orquesta (Berlín, 1998)

Guadalaviar, concierto para quinteto de metales y orquesta (Málaga, 2012)

Hemeroscopium, para orquesta (Madrid, 1972)

Homenaje a Mompou, para violín, violonchelo y piano (Santander, 1988)

Juventus, concierto para dos pianos y orquesta (Madrid, 2002)

Lumen, para orquesta (Málaga, 2009)

Memorandum, concierto para orquesta (Madrid, 2004)

Nocturnos de la Antequeruela, concierto para piano y orquesta de cuerda (Santiago de Compostela, 1996)

Variaciones concertantes, para orquesta (Santiago de Compostela, 2010)

3. Entrevistas en monografías

GALÁN, Ilia. «Antón García Abril frente a la música de nuestro tiempo». En: *Estética de los compositores contemporáneos. Los creadores hablan*. Oviedo, Sapere Aude, 2014, pp. 107-122.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Antón García Abril: entrevista (1998)». En: *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas. Una antología de textos comentados*. José María García Laborda (ed.). Sevilla, Editorial Doble J, 2004, pp. 287-290.

PADROL, Joan. «Antón García Abril». En: *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid, Nuer Ediciones, 1998, pp. 95-108.

4. Entrevistas en publicaciones periódicas

BRAVO, Julio. «Antón García Abril: si la música no puede comunicar, no sirve para nada». En: *Cultural del diario ABC*. Madrid, 30 de agosto de 1996, pp. 34-35.

GUIBERT, Álvaro. «Antón García Abril: no soporto el ruido, me duele, me marchó». En: *El Cultural*, Revista cultural del diario *El Mundo*, edición online, 27 de marzo de 2008.

GUIBERT, Álvaro. «Antón García Abril: por una música humana». En: *Ritmo*, Revista de música, nº 645, 1993, pp. 11-12.

LAHOZ, Gonzalo. «Antón García Abril: a la música se llega por la música». En: *Platea Magazine*, publicación en Internet, 1 de diciembre de 2017.

MARTÍN, Esther. «Entrevista: la fragua del maestro García Abril». En: *Ritmo*, Revista de música, nº 908, 2017, pp. 22-25.

MARTÍNEZ SECO, Aurelio. «Antón García Abril: la música tiene que ser un arte de belleza sonora y nunca cercana al ruido». En: *Codalarío*, Revista de música clásica, publicación en Internet, 1 de septiembre de 2014.

MATEOS MORENO, Daniel. «Entrevista a Antón García Abril». En: *Filomúsica*, Revista de publicación en Internet, nº 24, enero de 2002.

PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. «Antón García Abril, el año mágico». En: *Scherzo*, Revista de música, nº 118, 1997, pp. 8-10.

RODRIGO, María Soledad. «Antón García Abril: la música es un lenguaje de encuentro entre los seres humanos». En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 87, 2011, pp. 6-16.

RODRÍGUEZ CERDÁN, David. «Antón García Abril: el hispanista trascendental». En: *Scherzo*, Revista de música, nº 271, 2012, pp. 90-92.

SORIANO, Juan Carlos. «Antón García Abril: las vanguardias sólo sirven para afirmar el pasado». En: *Turia*, Revista cultural, nº 76, 2005, pp. 281-290.

5. Partituras

En este apartado se recogen las obras citadas en este trabajo a través de ejemplos musicales. Las partituras constituyen la fuente principal de esta investigación sobre el estilo en las obras orquestales del compositor, desarrollada a partir del análisis de los textos musicales. Este trabajo se ha realizado con las versiones definitivas de las obras, tanto de partituras publicadas como inéditas, que en muchos casos se trata de versiones revisadas por el propio autor. Hemos ordenado las referencias por orden alfabético.

5.1 Obras del compositor

Alba de soledades, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2009.

Alba de soledades, para violín y guitarra. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2005.

Alhambra, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2007.

Canciones y danzas para Dulcinea, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1992.

Cantos de pleamar, para orquesta de cuerda. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1993.

Celibidachiana, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2ª ed., 2000.

Concierto aguediano, para guitarra y orquesta. Madrid, Real Musical, 1985.

Concierto de Gibralfaro, para dos guitarras y orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2006.

Concierto de la Malvarrosa, para flauta, piano y orquesta de cuerda. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2001.

Concierto de las Tierras Altas, para violonchelo y orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2001.

Concierto mudéjar, para guitarra y orquesta de cuerda. Madrid, Real Musical, 2ª ed., 1996.

Concierto para instrumentos de arco. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1996.

Concierto para piano y orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1994.

Cuadernos de Adriana, vol. 1, nº 3: «Preludio», para piano. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2006.

Divinas palabras: «Alborada», ópera. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1998.

El Mar de las Calmas, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2001.

FdB 65 «Carta a un amigo», para orquesta. Partitura inédita. Copia del manuscrito impreso.

Guadalaviar, concierto para quinteto de metales y orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2012.

Hemeroscopium, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1995.

Homenaje a Mompou, para violín, violonchelo y piano. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1992.

Homenaje a Sor, para guitarra y orquesta. Partitura inédita. Copia del manuscrito autógrafo.

Introducción y fandango, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1992.

Juventus, para dos pianos y orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2003.

Lumen, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2013 [2ª versión].

Memorandum, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2005.

Nocturnos de la Antequeruela, para piano y orquesta de cuerda. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2011 [2ª versión].

Tres canciones españolas: «Zorongo» y «Nana, niño, nana», para voz y piano. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1964.

Tres escenas del ballet «La gitanilla», para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2003.

Tres poéticas de la mar: «El mar es un olvido», para voz y piano. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1995.

Tres sonatas para orquesta [I, R 66; II, R 117; III, R 81]. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 1992.

Tres sonatas para orquesta [IV, R 103; V, R 21; VI, R 10]. Partitura inédita. Copia del manuscrito autógrafo.

Variaciones concertantes, para orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2013 [2ª versión].

Variaciones líricas, para piano. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2009.

Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla, para violonchelo y orquesta. Las Rozas (Madrid), Bolamar Ediciones Musicales, 2017.

5.2 Otras partituras

ALBÉNIZ, Isaac. *Iberia*: «Rondeña», «Almería», «El Albaicín». Paris, Éditions Salabert, 1990.

MOMPOU, Frederic. *Canción y Danza núm. VI*. Paris, Éditions Salabert, 1995.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*: «Nana de Málaga». Barcelona, Boileau, vol. 1, 3ª ed., 1958.

RAVEL, Maurice. *Miroirs* [para piano]: «Alborada del gracioso». München, Henle Verlag, 2008.

SOLER, Antonio. *Sonatas para instrumentos de tecla*. Ed. de Samuel Rubio. Madrid, Unión Musical Española, vol. 1 (1957), vol. 2 (1958), vol. 4 (1958), vol. 5 (1959), vol. 7 (1972).

6. Discografía y grabaciones inéditas

En este apartado se recogen las grabaciones discográficas y las grabaciones inéditas que han sido utilizadas como fuentes sonoras para la realización de este trabajo.

GARCÍA ABRIL, Antón. *Canciones para voz y piano* (2 CD Audio). María Orán (sop.), Chiky Martín (pn.). Iberautor Promociones Culturales, SA01086 (2005).

GARCÍA ABRIL, Antón. *Cantos de pleamar, Cadencias, Hemeroscopium* (CD Audio). Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Rafael Frühbeck de Burgos (dir.), Ernst Kovacic (vn.). Iberautor Promociones Culturales, SA01091 (2005).

GARCÍA ABRIL, Antón. *Concierto de la Malvarrosa, Cantos de pleamar, Canciones y danzas para Dulcinea* (CD Audio). Orquesta Filarmónica de Málaga, Antón García Abril (dir.), María Antonia Rodríguez (fl.), Aurora López (pn.). A&B Master Record – Iberautor Promociones Culturales, SA01088 (2005).

GARCÍA ABRIL, Antón. *Concierto para piano y orquesta, Nocturnos de la Antequeruela* (CD Audio). Orquesta Sinfónica de RTVE, Enrique García Asensio (dir.), Leonel Morales (pn.). Iberautor Promociones Culturales, SA01084 (2005).

GARCÍA ABRIL, Antón. *Conciertos para guitarra y orquesta* (CD Audio). Orquesta Sinfónica de Madrid, Antón García Abril (dir.), Gabriel Estarellas (guit.). Iberautor Promociones Culturales, SA01093 (2005).

GARCÍA ABRIL, Antón. *Divinas palabras* (3 CD Audio). Orquesta Titular del Teatro Real: Orquesta Sinfónica de Madrid, Antoni Ros Marbà (dir.). Teatro Real – RNE (2007).

- GARCÍA ABRIL, Antón. *El Mar de las Calmas, Concierto de las Tierras Altas* (CD Audio). Orquesta Sinfónica de Tenerife, Víctor Pablo Pérez (dir.), Orquesta Sinfónica de Madrid, Luis Antonio García Navarro (dir.), Asier Polo (vc.) A&B Master Record – Iberautor Promociones Culturales, SA01082 (2005).
- GARCÍA ABRIL, Antón. *Introducción y fandango, Salmo de alegría para el siglo XXI, Memorandum, Celibidachiana* (CD Audio). Orquesta Sinfónica de Madrid, Antón García Abril (dir.), Miguel Ángel Gómez Martínez (dir.), María Orán (sop.). Iberautor Promociones Culturales, SA01092 (2005).
- GARCÍA ABRIL, Antón. *Juventus*, concierto para dos pianos y orquesta. Grabación digital inédita realizada en directo el día de su estreno absoluto, el 27 de septiembre de 2002, en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), Josep Vicent (dir.), Iván Martín (pn.) y Daniel Ligorio (pn.).
- GARCÍA ABRIL, Antón. *La gitanilla* (CD Audio). Orquesta Sinfónica de Madrid, Luis Antonio García Navarro (dir.). Iberautor Promociones Culturales, SA01094 (2005).
- GARCÍA ABRIL, Antón. *Piano concerto, Hemeroscopium, Three sonatas for orchestra*. Madrid Symphony Orchestra, Enrique García Asensio (dir.), Guillermo González (pn.). Marco Polo, 8.223849 (1995).
- GARCÍA ABRIL, Antón. *Variaciones* (CD Audio). Real Filharmonía de Galicia, Antoni Ros Marbà (dir.), María Bayo (sop.). Verso, VRS 2145 (2013).
- Músicas para el tercer milenio: Carmelo A. Bernaola, Tomás Marco, Luis de Pablo, Antón García Abril* (CD Audio). Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, José Ramón Encinar (dir.). A&B Master Record, CD-01-III (2001).
- Recreación: Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Claudio Prieto, José Luis Turina* (CD Audio). Orquesta Filarmónica de Málaga, Aldo Ceccato (dir.). La Bottega Discantica (2007).

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTÓN GARCÍA ABRIL

En esta sección se ofrece la bibliografía más completa y detallada recogida hasta hoy sobre el compositor Antón García Abril. Se ha clasificado en varios apartados que abarcan la totalidad de las referencias escritas sobre el compositor.

1. Referencias en diccionarios de música

- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. «García Abril, Antón». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH). Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE - INAEM, vol. 5, 1999, pp. 412-419.
- CARMONA, Luis Miguel. «García Abril, Antón». En: *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid, T&B Editores, 2003, pp. 185-187.
- CURESES, Marta. «García Abril, Antón». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGD). Edited by Stanley Sadie. London, MacMillan Publishers Limited, vol. 9, 2001, pp. 526-527.
- NOMMICK, Yvan. «García Abril, Antón». En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Begründet von Friedrich Blume, herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, personenteil 7, 2002, col. 521-523.

2. Referencias en libros de historia de la música

- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid, Rioduero, Fundación Juan March, 1973, pp. 205-209.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, p. 94.
- GALLEGO, Antonio. *Historia de la música II*. Madrid, Conocer el Arte, 1997, p. 260.
- GAN QUESADA, Germán. «Madrid, rompeolas de la vanguardia». En: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, vol. 7, 2012, pp. 192-194.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 248-249.
- MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970, p. 208.

SOPENA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Ediciones Rialp, 2ª ed., 1976, pp. 336 y 356.

3. Monografías

Antón García Abril. *Premio Fundación Guerrero de Música Española 1993*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1993.

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid, ICCMU, 2ª ed. aum., 2001.

CORONAS, Paula. *Antón García Abril: imagen y música en armonía*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2009.

CORONAS, Paula. *Antón García Abril: poeta de vanguardia*. Málaga, Ediciones Maestro, 2003.

CORONAS, Paula. *La obra pianística de Antón García Abril: enfoque estético y comunicativo de su mensaje*. Universidad de Málaga, 2010.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Visión panorámica de la música de García Abril*. Santa Cruz de Tenerife – Las Palmas de Gran Canaria, XVII Festival de Música de Canarias, 2001.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Antón García Abril*. Madrid, SGAE, Catálogos de Compositores Españoles, 1992.

HERNÁNDEZ, Javier / PÉREZ, Pablo. *Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2002.

PADROL, Joan. *Antón García Abril*. Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1986.

RUIZ TARAZONA, Andrés. *Antón García Abril: un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*. Madrid, Fundación Autor, 2005.

SESTELO LONGUEIRA, Esther. *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid, Fundación Autor, 2007.

SESTELO LONGUEIRA, Esther. *La estética garciabriliana, leitmotiv de dos discursos*. Guadalajara, Ediciones Llanura, 2006.

VV.AA. *Divinas palabras. Antón García Abril*. Libro-programa. Madrid, Teatro Real, 1997.

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002.

ZALDÍVAR GRACIA, Ana Pilar. *Guía didáctica del piano sobre los «Cuadernos de Adriana» de Antón García Abril*. Madrid, Real Musical, 1989.

4. Artículos en monografías

- BALBOA, Manuel. «Divinas palabras». En: *Divinas palabras. Antón García Abril* (Libro-programa). Madrid, Teatro Real, 1997, pp. 66-73.
- CHARLES SOLER, Agustín. «Antón García Abril: libre tonalidad. Análisis de Cadencias y Homenaje a Mompou». En: *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la generación del 51*. Valencia, Rivera Editores, 2002, pp. 179-219.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Antón García Abril». En: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975, pp. 350-351.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Antón García Abril, músico de personalidad irrenunciable». En: *Músicas actuales: ideas básicas para una teoría*. Jesús Villa Rojo (ed.). Bilbao, Ikeder, 2008, pp. 39-42.
- FRANCO, Enrique. «Antón García Abril (1933). Hemeroscopium: estreno mundial, encargo de RTVE», «Antón García Abril (1933): Cantico delle creature», «Antón García Abril (1933): Cántico de La Pietà». En: *Enrique Franco: escritos musicales*. Tomás Marco (ed.). Madrid, Fundación Albéniz, 2006, pp. 395-403.
- MARTÍN FÉLEZ, David. «¿Existe Antón García Abril dentro de la banda sonora española?». En: *La música en los medios audiovisuales*. Matilde Olarte Martínez (ed.). Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 523-526.
- MUNETA, Jesús María. «Antón García Abril: Cántico de La Pietà». En: *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa – Diputación Provincial, 1978, pp. 332-338.
- MUNETA, Jesús María. «Antón García Abril (Teruel, 19-V-1933), compositor y académico». En: *Músicos turolenses*. Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2007, pp. 95-101.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Antón García Abril (1933)». En: *Los compositores aragoneses*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000, pp. 88-90.
- PEÑA SÁNCHEZ, Francisco. «La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales». En: *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Teresa Fraile, Eduardo Viñuela (eds.). Sevilla, Arcibel Editores, 2012, pp. 95-109.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. «Antón García Abril: La música española después de Falla». En: *Divinas palabras. Antón García Abril* (Libro-programa). Madrid, Teatro Real, 1997, pp. 78-83.

5. Artículos en publicaciones periódicas

- CHARLES SOLER, Agustín. «Libre tonalidad: Antón García Abril, análisis de Cadencias y Homenaje a Mompou». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XI, 1-2, 1995, pp. 53-97.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Compositores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Cristóbal Halffter y Antón García Abril». En: *Ritmo*, Revista de música, nº 541, 1984, p. 28.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «García Abril: una forma de valentía». En: *Cultural del diario ABC*. Madrid, 14 de mayo de 1993, p. 43.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Antón García Abril, defensor de la melodía». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XIX, 2003, pp. 195-203.
- GARCÍA LABORDA, José María. «San Francisco de Asís y el Cantico delle creature en la música de Antón García Abril y de otros compositores del siglo XX». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XIX, 2003, pp. 205-255.
- LOZANO MARTÍNEZ, Juan Ignacio. «Pequeño “iter” de una vida», «Su estética, su obra, sus premios», «Su tierra: fuente de inspiración inagotable». En: *Turolenses*, Revista de cultura, nº 6, 2015, pp. 30-37 y 42-43.
- MUNETA, Jesús María. «Antón García Abril, por una música humana y expresiva». En: *Teruel*, Revista del Instituto de Estudios Turolenses, vol. 90, nº 2, 2005, pp. 203-220.
- OLITE, Juan Carlos. «Compositores: Antón García Abril». En: *Ritmo*, Revista de música, nº 741, 2002, pp. 110-111.
- OLIVA BÁEZ, Héctor. «Aproximación al estudio de los topoi musicales en las obras orquestales de Antón García Abril». En: *Revista Música Autónoma*, Revista del grado en Historia y Ciencias de la Música y Tecnología Musical de la UAM, edición digital, marzo de 2017.
- OLIVA BÁEZ, Héctor. «Estrategias discursivas en las obras orquestales de Antón García Abril». En: *Revista Música Autónoma*, Revista del grado en Historia y Ciencias de la Música y Tecnología Musical de la UAM, edición digital, marzo de 2018.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Antón García Abril y la Universidad». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XIX, 2003, pp. 453-468.
- PASTOR COMÍN, Juan José. «Cántico de las siete estrellas, de Antón García Abril: hacia una construcción colectiva del significado». En: *Anuario Musical*, Revista de musicología del CSIC, nº 73, 2018, pp. 297-309.

- SÁNCHEZ-MATEOS, Rafael. «Divinas palabras: bases para un estudio estético-dramatúrgico de la ópera de García Abril, a partir de la obra homónima de Valle-Inclán». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XIX, 2003, pp. 469-496.
- SESTELO LONGUEIRA, Esther. «Antón García Abril y su obra para piano: en torno a los Seis Preludios de Mirambel». En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 56, 2003, pp. 15-59.
- SESTELO LONGUEIRA, Esther. «Antón García Abril y su obra para piano: en torno a los Nocturnos de la Antequeruela». En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 62, 2005, pp. 83-113.
- TRUJILLO HERVÁS, Elena. «Antón García Abril, a la cabeza del éxito». En: *Ritmo*, Revista de música, nº 650, 1994, pp. 14-16.
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan. «Antón García Abril, de cine». En: *Turolenses*, Revista de cultura, nº 6, 2015, pp. 38-41.
- VILLALBA SEBASTIÁN, Juan. «La melodía de una vida. Antón García Abril, un músico universal turolense». En: *Turia*, Revista cultural, nº 107, 2013, pp. 315-328.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. «In honorem Antón García Abril (Teruel, 1933)». En: *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, XIX, 2003, pp. 7-86.

6. Tesis doctorales y trabajos de investigación

- BRILL, Daniel Edward. «A study of the style of Antón García Abril in his choral Works». Tesis doctoral. University of Cincinnati, junio de 1997 [Grado: Doctor of Musical Arts in Choral Conducting].
- CARBÓ MONTANER, Claudio. «El piano de Antón García Abril: cenit de inspiración compositiva en su madurez creativa (1996-2015)». Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras (Departamento de Historia del Arte), febrero de 2016.
- CORONAS VALLE, Paula. «La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical». Tesis doctoral. Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad), diciembre de 2008.
- OLIVA BÁEZ, Héctor. «Los dobles conciertos de Antón García Abril: análisis y estudio del proceso creativo». Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad Autónoma de Madrid, junio de 2005.

- SESTELO LONGUEIRA, Esther. «Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia (Departamento de Historia del Arte III), marzo de 2006.
- SORIA, Yanira. «Antón García Abril: *Alba de los caminos* and the concept of polimelodiosidad». Tesis doctoral. University of Houston, mayo de 2016 [Grado: Doctor of Musical Arts in Collaborative Piano and Chamber Music].
- VESGA NARANJO, Catalina. «Las vanguardias musicales en el *Nuevo Cine Español* (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia (Departamento de Musicología), septiembre de 2015.
- ZÁRATE RODRÍGUEZ, José. «El lenguaje pianístico de Antón García Abril». Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad de Oviedo, junio de 2003.
- ZÁRATE RODRÍGUEZ, José. «El lenguaje pianístico en los compositores del Grupo Nueva Música». Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras (Departamento de Historia del Arte y Musicología), junio de 2007.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. Bibliografía musical

- ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Trad. del inglés: Jaime Mauricio Fatás Cabeza. Barcelona, Idea Books, 2006.
- AGAWU, Kofi. *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Trad. del inglés: Silvia Villegas. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Trad. del inglés: Paul Silles. Madrid, Turner, 2002.
- FALLA, Manuel de. «Prólogo». En: *Joaquín Turina. Enciclopedia abreviada de la música*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 7-10.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge. «Desafíos de la nueva música española». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 676, 2006, pp. 7-15.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. «El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz». En: *Música y Educación*, Revista de pedagogía musical, nº 65, 2006, pp. 29-64.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. del italiano: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza Música, 1ª reimp., 2007.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Trad. del italiano: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza Música, 3ª ed., 2004.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Las otras artes en la música de compositores académicos*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, RABASF, 2013.
- HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*. Trad. del inglés: Carme Castells. Barcelona, Global Rhythm Press, 2008.
- LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Trad. del alemán: Luis Romano Haces. Madrid, Mundimúsica ediciones, 2007.
- LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Trad. del inglés: Pedro Purroy Chicot. Barcelona, Idea Books, 2004.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, Amalgama, 2012.
- MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007.

- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Trad. del inglés: Michel Angstadt. Madrid, Ediciones Pirámide, 2000.
- MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Trad. del inglés: José Luis Turina. Madrid, Alianza Música, 3ª reimp., 2013.
- MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*. Trad. del francés: Daniel Bravo López. París, Alphonse Leduc, 1993.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. «Relato literario y “relato” musical». En: *Música y literatura*. Silvia Alonso (ed. y trad.). Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 119-147.
- NOMMICK, Yvan. «De la sección áurea a la geometría fractal. ¿Qué medimos: la forma musical o la estructura?». En: *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés, Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones, 2013, pp. 145-159.
- NOMMICK, Yvan. «Del carácter imprescindible e inagotable del análisis musical». En: *Revista de Musicología*. Madrid, SEdeM, vol. XXXIII, nº 1-2, 2010, pp. 225-233.
- NOMMICK, Yvan. «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX». En: *Revista de Musicología*. Madrid, SEdeM, vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 792-807.
- PASCALL, Robert. «Style». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London, MacMillan Publishers Limited, 2001.
- RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. New York, Schirmer, 1980.
- STRAVINSKI, Igor. *Poética musical*. Trad. del francés: Eduardo Grau. Barcelona, Acantilado, 2006.
- VALLS GORINA, Manuel / PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona, Ultramar Editores, 1990.

2. Bibliografía literaria

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Retórica*. Madrid, Editorial Síntesis, 1991.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 6ª reimp., 2008.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. del francés: Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. del francés: Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.

MARCHESE, Angelo / FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 8ª impresión, 2006.

VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2ª ed. actualizada, 2012.

ÍNDICES



ÍNDICE DE OBRAS DE ANTÓN GARCÍA ABRIL

- Alba de los caminos*, para piano y cuarteto de cuerda 29, 65, 122, 351, 408
- Alba de soledades*, para orquesta 7, 17, 65, 116, 128, 131, 149, 150, 153, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 231, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 387, 397, 399
- Alba de soledades*, para violín y guitarra 122, 351, 354, 399
- Alegrías*, cantata divertimento para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta 59, 95
- Alhambra*, para orquesta 17, 63, 92, 97, 116, 117, 118, 128, 129, 151, 155, 156, 171, 172, 182, 183, 193, 194, 195, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 385, 386, 387, 397, 399
- Ave María*, para coro 124
- Balada de los Arrayanes*, para piano 61, 90, 98, 315
- Cadencias*, concierto para violín y orquesta 24, 59, 66, 117, 126, 138, 187, 261, 269, 304, 401, 405, 406
- Canciones asturianas*, para voz y orquesta 59, 94, 95, 231
- Canciones del jardín secreto*, para voz y orquesta 7, 65, 95, 231, 315
- Canciones y danzas para Dulcinea*, suite para orquesta 17, 59, 76, 94, 128, 129, 143, 144, 149, 151, 153, 165, 166, 167, 187, 198, 199, 200, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 290, 292, 331, 389, 397, 399, 401
- Canciones xacobeas*, para mezzosoprano y orquesta 61, 95, 231
- Cantata a Siena*, para coro y orquesta 56
- Cantico delle creature*, cantata para cuarteto vocal, coro y orquesta 24, 57, 88, 95, 405, 406
- Cántico de «La Pietà»*, cantata para soprano, violonchelo, órgano, coro y orquesta de cuerda 58, 59, 63, 95, 98, 397, 405
- Cántico de las siete estrellas*, cantata para coro y orquesta 63, 406
- Cantos de Ordesa*, concierto para viola y orquesta 65, 74, 92, 121, 397
- Cantos de pleamar*, para orquesta de cuerda 17, 61, 74, 120, 188, 189, 190, 191, 195, 196, 199, 213, 214, 269, 295, 296, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 385, 386, 397, 399, 401
- Cantos de plenilunio*, para flauta y piano 122

Celibidachiana, concierto para orquesta 17, 59, 130, 131, 133, 140, 141, 149, 150, 151, 152, 176, 177, 178, 192, 193, 213, 214, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 279, 280, 350, 385, 386, 391, 397, 399, 402

Cinco canciones de la cantata «Alegrías», para voz y piano 231

Colección de canciones infantiles, para soprano y piano 94

Concierto aguediano, para guitarra y orquesta 59, 125, 144, 145, 171, 174, 187, 399

Concierto de Gibralfaro, para dos guitarras y orquesta 63, 74, 92, 98, 99, 120, 123, 187, 188, 211, 212, 359, 397, 399

Concierto de la Malvarrosa, para flauta, piano y orquesta de cuerda 63, 74, 82, 83, 92, 99, 120, 132, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 184, 185, 190, 191, 195, 196, 399, 401

Concierto de las Tierras Altas, para violonchelo y orquesta 63, 92, 121, 194, 195, 210, 211, 225, 330, 397, 399, 402

Concierto mudéjar, para guitarra y orquesta de cuerda 59, 90, 96, 180, 181, 186, 187, 399

Concierto para instrumentos de arco 17, 29, 57, 88, 167, 168, 184, 185, 188, 189, 197, 198, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 260, 385, 386, 391, 399

Concierto para piano y orquesta 57, 63, 87, 201, 202, 399, 401, 402

Cuadernos de Adriana, para piano 45, 46, 125, 399, 404

Cuarteto de Agrippa, para clarinete, violín, violonchelo y piano 97, 125, 397

Cuarteto para el nuevo milenio, para cuarteto de cuerda 351

Cuatro canciones sobre textos gallegos, para voz y orquesta 7, 65, 231

Danza y tronío, ballet 59, 96, 231, 233, 237, 281

Divinas palabras, ópera 24, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 95, 96, 194, 195, 396, 400, 401, 404, 405, 407

Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti, para voz y orquesta 57, 94

Don Juan, tragicomedia musical 95

Doña Francisquita, ballet 96, 231, 233, 281

Dos piezas griegas, para piano 23, 207, 397

Dos villancicos para el nuevo milenio, para coro y orquesta 95

El Mar de las Calmas, para orquesta 17, 63, 92, 120, 151, 153, 166, 167, 173, 174, 195, 196, 197, 199, 200, 213, 214, 321, 322, 324, 325, 327, 329, 330, 397, 400, 402

Escala peregrina, para órgano 207

Evocaciones, suite para guitarra 94

Fantasia Mediterránea, para guitarra 120

FdB 65 «Carta a un amigo», para orquesta 17, 63, 305, 306, 307, 308, 310, 397, 400

Guadalaviar, concierto para quinteto de metales y orquesta 65, 92, 120, 124, 145, 146, 397, 400

Hemeroscopium, para orquesta 17, 59, 80, 92, 116, 119, 122, 149, 152, 165, 166, 185, 186, 193, 198, 199, 213, 214, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 296, 297, 299, 302, 304, 391, 397, 400, 401, 402, 405

Himno de Aragón, para coro y orquesta 59

Homenaje a Miguel Hernández, para voz y orquesta 57, 88, 94, 231

Homenaje a Mompou, para violín, violonchelo y piano 24, 126, 138, 187, 206, 207, 208, 397, 400, 405, 406

Homenaje a Sor, para guitarra y orquesta 17, 59, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 400

Introducción y fandango, para orquesta 17, 59, 232, 233, 234, 236, 350, 400, 402

Juventus, concierto para dos pianos y orquesta 63, 123, 132, 134, 135, 137, 177, 178, 180, 181, 397, 400, 402

La gitanilla, ballet 58, 61, 96, 281, 331, 402

Lumen, para orquesta 17, 66, 116, 122, 130, 131, 132, 133, 153, 156, 158, 159, 168, 169, 170, 201, 202, 359, 360, 361, 362, 364, 366, 368, 371, 387, 391, 397, 400

Lurkantak, para coro y orquesta 61, 64, 95

Mata-Hari, comedia musical 95

Memorandum, concierto para orquesta 17, 65, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 153, 156, 157, 182, 183, 190, 191, 197, 341, 342, 344, 346, 347, 349, 350, 385, 386, 397, 400, 402

Nocturnos de la Antequeruela, concierto para piano y orquesta de cuerda 25, 61, 66, 80, 81, 83, 84, 86, 90, 91, 92, 97, 98, 119, 121, 122, 143, 144, 171, 178, 179, 180, 181, 209, 210, 211, 315, 397, 400, 401, 407

Pater noster, para coro 124

Piezas áureas, para orquesta 125

Poemario, concierto para violín y orquesta de cuerda 65, 66

Preludios de Mirambel, para piano 25, 125, 407

Salmo de alegría para el siglo XXI, para soprano y orquesta de cuerda 59, 95, 350, 402

Seis sonatas para orquesta 17, 233, 237, 238, 240, 242, 244, 246, 248,

Sonata del Pórtico, para guitarra 99

Sonatina, para piano 56

Sonatina del Guadalquivir, para piano 120

Tippet rise songs, para voz y piano 95

Tres canciones de Valldemosa, para voz y orquesta 7, 65, 231

Tres canciones españolas, para voz y piano 57, 88, 89, 90, 94, 231, 400

Tres escenas del ballet «La gitanilla», para orquesta 17, 63, 187, 197, 331, 334, 338, 400

Tres piezas para doble quinteto y percusión 57

Tres poéticas de la mar, para voz y piano 174, 400

Tres sonatas para orquesta 59, 233, 237, 400, 402

Un millón de rosas, comedia musical 95

Variaciones concertantes, para orquesta 17, 66, 116, 120, 130, 131, 149, 150, 151, 153, 154,
168, 169, 200, 201, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 378, 387, 391, 397, 400

Variaciones líricas, para piano 207, 208, 369, 400

Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla, concierto para
violonchelo y orquesta 17, 65, 66, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 369, 400

ÍNDICE DE OBRAS DE OTROS COMPOSITORES

Albéniz, Isaac

Iberia: «Almería» 175, 176, 401

Iberia: «El Albaicín» 175, 176, 177, 401

Iberia: «Rondeña» 177, 178, 401

Bartók, Bela

Concierto para orquesta 371

Berio, Luciano

Quattro versioni originali della «Ritirata notturna di Madrid» 233

Boccherini, Luigi

Fandango 233

Quinteto en re mayor op. 40, nº 2, G 341 235

Quinteto en re mayor nº 4, G 448 235

Cancionero leonés 207

Cancionero musical de Palacio 209

Falla, Manuel de

Amor brujo 211

Concerto para clave y cinco instrumentos 133

Noches en los jardines de España 211

Siete canciones populares españolas 88, 225

Suite popular española 225

Frühbeck de Burgos, Rafael

A vuelta de correo 307

Guerrero, Jacinto

La montería 207, 208

Halffter, Rodolfo

Tres sonatas de fray Antonio Soler 233

Mompou, Frederic

Canción y danza nº 6 207, 208, 401

Palau, Manuel

Dos sonatas 233

Pedrell, Felipe

Cancionero musical popular español: «Nana de Málaga» 211, 212, 401

Prieto, Claudio

Fandango de Soler 233

Ravel, Maurice

Miroirs: «Alborada del gracioso» 176, 177, 401

Soler, Antonio

Sonatas para instrumentos de tecla 237, 401

Sonata R 10 en si menor 237, 247, 248, 400

Sonata R 21 en do # menor 237, 245, 246, 400

Sonata R 66 en do mayor 237, 238, 239, 400

Sonata R 81 en sol menor 237, 242, 243, 400

Sonata R 103 en do menor 237, 243, 244, 400

Sonata R 117 en re menor 237, 240, 241, 400

Sor, Fernando

Douze études op. 29 217

Vingt-quatre exercices très faciles op. 35 217

Stravinski, Igor

Petrushka 133

Sinfonías de instrumentos de viento 40

ÍNDICE DE OBRAS AUDIOVISUALES

Cervantes (Alfonso Ungría, 1981), serie para la televisión 281

El hombre y la Tierra (Félix Rodríguez de la Fuente, 1974-1981), serie-documental para la televisión 101, 102

Gary Cooper que estás en los cielos (Pilar Miró, 1980), filme 102, 103

Monsignor Quixote (Rodney Bennett, 1985), filme 101, 281

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo A	<i>Cuadernos de Adriana</i> , vol. 1, nº 3, «Preludio»	46
Ejemplo B	Estructura paradigmática del «Preludio» basada en la identidad de alturas	46
Ejemplo C	Estructura paradigmática del «Preludio» basada en el diseño melódico	47
Ejemplo D	Estructura paradigmática del «Preludio» basada en la armonía	48
Ejemplo E	Estructura paradigmática del «Preludio» basada en el ritmo	49
Ejemplo 1-1	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i> (cc. 1-8)	84
Ejemplo 1-2	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i> (cc. 688-691)	86
Ejemplo 1-3	<i>Tres canciones españolas</i> , «Zorongo» (cc. 1-13)	89
Ejemplo 1-4	<i>Tres canciones españolas</i> , «Zorongo» (cc. 29-32)	89
Ejemplo 1-5	<i>Tres canciones españolas</i> , «Nana, niño, nana» (cc. 35-37)	90
Ejemplo 1-6	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i> (cc. 83-86)	91
Ejemplo 1-7	<i>Gary Cooper que estás en los cielos</i> , «Música de la soledad» (cc. 36-41)	103
Ejemplo 2-1	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Canción de la noche blanca» (cc. 53-62). Reducción armónica	128
Ejemplo 2-2	<i>Alhambra</i> (cc. 323-335). Reducción armónica	128
Ejemplo 2-3	<i>Alba de soledades</i> (cc. 264-269)	128
Ejemplo 2-4	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 365-369)	130
Ejemplo 2-5	<i>Lumen</i> (cc. 461-466)	130
Ejemplo 2-6	<i>Celibidachiana</i> (cc. 1 y 10). Reducción armónica	130
Ejemplo 2-7	<i>Lumen</i> (cc. 449-457). Piano	132
Ejemplo 2-8	<i>Concierto de la Malvarrosa</i> (cc. 306-327). Reducción armónica	132
Ejemplo 2-9	<i>Juventus</i> , segundo movimiento (cc. 164-169). Reducción armónica	132
Ejemplo 2-10	<i>Concierto de la Malvarrosa</i> (sección A). Reducción armónica	135
Ejemplo 2-11	<i>Juventus</i> , primer movimiento (cc. 1-10). Reducción orquestal	135
Ejemplo 2-12	<i>Concierto de la Malvarrosa</i> (comienzo de la sección A). Reducción orquestal	137
Ejemplo 2-13	<i>Concierto de la Malvarrosa</i> (comienzo). Flauta sola	140
Ejemplo 2-14	<i>Celibidachiana</i> (cc. 224-241). Melodía principal	140

Ejemplo 2-15	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i> (cc. 41-52). Melodía principal	143
Ejemplo 2-16	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Canción del encuentro» (cc. 65-73). Reducción orquestal	143
Ejemplo 2-17	<i>Memorandum</i> , primer mov. (cc. 201-208). Melodía principal	143
Ejemplo 2-18	<i>Concierto aguediano</i> , segundo mov. (cc. 136-141). Guitarra solista	145
Ejemplo 2-19	<i>Memorandum</i> , primer mov. (cc. 86-89). 2 flautas, flautín, clarinete	145
Ejemplo 2-20	<i>Guadalaviar</i> (cc. 33-37). Quinteto de metales solistas y cuerda	145
Ejemplo 2-21	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 642-646)	154
Ejemplo 2-22	<i>Alhambra</i> (cc. 680-686)	155
Ejemplo 2-23	<i>Memorandum</i> , tercer mov. (cc. 142-146)	157
Ejemplo 2-24	<i>Lumen</i> (cc. 186-190) Elementos que conforman la textura orquestal ...	158
Ejemplo 2-25	<i>Lumen</i> (cc. 186-190)	159
Ejemplo 3-1	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 3-13). Clarinete I	166
Ejemplo 3-2	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Canción de la noche blanca» (cc. 10-15)	166
Ejemplo 3-3	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 366-369)	166
Ejemplo 3-4	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , segundo mov. (cc. 24-27)	168
Ejemplo 3-5	<i>Lumen</i> (cc. 231-237)	168
Ejemplo 3-6	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 29-42)	168
Ejemplo 3-7	<i>Lumen</i> (cc. 174-178). Cuerda	170
Ejemplo 3-8	<i>Lumen</i> (cc. 336-339)	170
Ejemplo 3-9	<i>Alhambra</i> (cc. 562-566)	172
Ejemplo 3-10	<i>Tres poéticas de la mar</i> , «El mar es un olvido» (cc. 94-95)	174
Ejemplo 3-11	<i>Concierto aguediano</i> , segundo mov. (c. 12). Guitarra solista	174
Ejemplo 3-12	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 139-145). Reducción orquestal	174
Ejemplo 3-13	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 215-218). Reducción orquestal	174
Ejemplo 3-14	Isaac Albéniz: <i>Iberia</i> , «Almería» (1907). Línea melódica	176
Ejemplo 3-15	Isaac Albéniz: <i>Iberia</i> , «El Albaicín» (1908)	176
Ejemplo 3-16	Maurice Ravel: <i>Miroirs</i> , «Alborada del gracioso» (1905)	176
Ejemplo 3-17	<i>Celibidachiana</i> (cc. 70-80). Violines I	176
Ejemplo 3-18	Isaac Albéniz: <i>Iberia</i> , «Rondeña» (1907). Línea melódica	178
Ejemplo 3-19	<i>Juventus</i> , segundo mov. (cc. 158-159). Piano II	178
Ejemplo 3-20	<i>Celibidachiana</i> (cc. 150-160). Violines I y violas	178

Ejemplo 3-21	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i> (cc. 163-167). Piano solista	178
Ejemplo 3-22	<i>Concierto mudéjar</i> , segundo mov. (cc. 1-9). Guitarra solista	180
Ejemplo 3-23	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i> (cc. 363-369). Piano solista	180
Ejemplo 3-24	<i>Juventus</i> , segundo mov. (cc. 1-11). Piano I	180
Ejemplo 3-25	<i>Alhambra</i> (cc. 434-442). Corno inglés	182
Ejemplo 3-26	<i>Memorandum</i> , segundo mov. (cc. 32-34). Flauta I	182
Ejemplo 3-27	<i>Memorandum</i> , segundo mov. (cc. 17-24). Violines I y II	182
Ejemplo 3-28	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , primer mov. (cc. 148-159)	184
Ejemplo 3-29	<i>Concierto de la Malvarrosa</i> (sección B y B I). Reducción orquestal ...	184
Ejemplo 3-30	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 128-137). Reducción orquestal	186
Ejemplo 3-31	<i>Concierto mudéjar</i> , tercer mov. (cc. 1-12)	186
Ejemplo 3-32	<i>Concierto de Gibralfaro</i> , «Homenaje a la tauromaquia picassiana» (cc. 1-11). Reducción orquestal	188
Ejemplo 3-33	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , primer mov. (cc. 20-25)	188
Ejemplo 3-34	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 144-149)	188
Ejemplo 3-35	Cadencia andaluza	189
Ejemplo 3-36	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 31-34)	190
Ejemplo 3-37	<i>Memorandum</i> , primer mov. (cc. 39-42). Reducción orquestal	190
Ejemplo 3-38	<i>Concierto de la Malvarrosa</i> (cc. 16-18). Reducción orquestal	190
Ejemplo 3-39	<i>Celibidachiana</i> (cc. 187-199). Reducción orquestal	192
Ejemplo 3-40	<i>Alba de soledades</i> (cc. 266-270)	192
Ejemplo 3-41	<i>Concierto de las Tierras Altas</i> (cc. 1-10). Reducción orquestal	194
Ejemplo 3-42	<i>Divinas palabras</i> , «Alborada» (cc. 1-17)	194
Ejemplo 3-43	<i>Alhambra</i> (cc. 418-424). Reducción orquestal	194
Ejemplo 3-44	<i>Concierto de la Malvarrosa</i> (cc. 192-198). Reducción orquestal	196
Ejemplo 3-45	<i>Alba de soledades</i> (cc. 302-307). Reducción orquestal	196
Ejemplo 3-46	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 41-47)	196
Ejemplo 3-47	Bajo <i>ostinato</i> , sección final de <i>El Mar de las Calmas</i>	196
Ejemplo 3-48	<i>Alba de soledades</i> (cc. 282-285). Timbales	198
Ejemplo 3-49	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , tercer mov. (cc. 136-139)	198
Ejemplo 3-50	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Danza del amor soñado» (cc. 1-2)	198
Ejemplo 3-51	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 248-257). <i>Cadenza</i> de oboe	198
Ejemplo 3-52	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Canción de la búsqueda» (cc. 67-	

	69). Reducción orquestal	200
Ejemplo 3-53	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 71-76). <i>Cadenza</i> de flautas	200
Ejemplo 3-54	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 325-330). <i>Cadenza</i> de clarinetes	200
Ejemplo 3-55	<i>Concierto para piano</i> , segundo mov. (cc. 1-10). Piano solista	202
Ejemplo 3-56	<i>Lumen</i> (cc. 465-477). Reducción orquestal	202
Ejemplo 4-1	Frederic Mompou: <i>Canción y danza n.º 6</i> para piano (1943)	208
Ejemplo 4-2	<i>Homenaje a Mompou</i> (cc. 1-6)	208
Ejemplo 4-3	Motivo de seis notas de <i>La montería</i> (1922) de Jacinto Guerrero	208
Ejemplo 4-4	<i>Variaciones líricas</i> , «Variación I» (cc. 1-12)	208
Ejemplo 4-5	<i>Nocturnos de la Antequeruela</i> (c. 674)	210
Ejemplo 4-6	<i>Concierto de las Tierras Altas</i> (cc. 413-437). Violonchelo solista	210
Ejemplo 4-7	<i>Nana de Málaga</i> (c. 674). Melodía principal de la versión armonizada	212
Ejemplo 4-8	<i>Concierto de Gibralfaro</i> , «A partir de un canto popular malagueño» (cc. 14-24). Guitarra I	212
Ejemplo 4-9	<i>Concierto de Gibralfaro</i> , «A partir de un canto popular malagueño» (cc. 123-133). Reducción orquestal	212
Ejemplo 4-10	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 547-549). Violines I	214
Ejemplo 4-11	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 107-111). Violines I	214
Ejemplo 4-12	Citas de un motivo de <i>Hemeroscopium</i>	214
Ejemplo 4-13	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>mi</i> menor». Reducción orquestal	216
Ejemplo 4-14	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>mi</i> menor». Reducción orquestal	216
Ejemplo 4-15	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>si</i> menor» (cc. 1-6). Reducción orquestal	218
Ejemplo 4-16	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>si</i> menor» (cc. 25-32). Reducción orquestal	218
Ejemplo 4-17	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>la</i> mayor» (cc. 37-40). Reducción orquestal	220
Ejemplo 4-18	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>la</i> mayor» (cc. 41-48)	220
Ejemplo 4-19	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>si b</i> mayor» (cc. 21-24)	222
Ejemplo 4-20	<i>Homenaje a Sor</i> , «Estudio en <i>si b</i> mayor» (cc. 53-58)	222
Ejemplo 4-21	<i>Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla</i> (cc. 1-26)	224
Ejemplo 4-22	<i>Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla</i> (cc. 57-62)	226

Ejemplo 4-23	<i>Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla</i> (cc. 136-141)	228
Ejemplo 4-24	<i>Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla</i> (cc. 504-510)	230
Ejemplo 4-25	<i>Introducción y fandango</i> (cc. 1-5)	232
Ejemplo 4-26	<i>Introducción y fandango</i> (cc. 26-31)	232
Ejemplo 4-27	<i>Introducción y fandango</i> (cc. 188-193)	234
Ejemplo 4-28	<i>Introducción y fandango</i> (cc. 223-228)	236
Ejemplo 4-29	Antonio Soler: <i>Sonata R 66</i> en <i>do</i> mayor, segundo mov. (cc. 1-5)	238
Ejemplo 4-30	<i>Seis sonatas para orquesta</i> , «Sonata I» (cc. 1-5)	238
Ejemplo 4-31	Antonio Soler: <i>Sonata R 117</i> modo <i>dórico</i> [<i>re</i> menor], (cc. 1-7)	240
Ejemplo 4-32	<i>Seis sonatas para orquesta</i> , «Sonata II» (cc. 1-12)	240
Ejemplo 4-33	Antonio Soler: <i>Sonata R 81</i> modo <i>dórico</i> [<i>sol</i> menor], (cc. 1-6)	242
Ejemplo 4-34	<i>Seis sonatas para orquesta</i> , «Sonata III» (cc. 1-6)	242
Ejemplo 4-35	Antonio Soler: <i>Sonata R 103</i> modo <i>dórico</i> [<i>do</i> menor], (cc. 1-7)	244
Ejemplo 4-36	<i>Seis sonatas para orquesta</i> , «Sonata IV» (cc. 1-7)	244
Ejemplo 4-37	Antonio Soler: <i>Sonata R 21</i> en <i>do sostenido</i> menor (cc. 1-6)	246
Ejemplo 4-38	<i>Seis sonatas para orquesta</i> , «Sonata V» (cc. 1-6)	246
Ejemplo 4-39	Antonio Soler: <i>Sonata R 10</i> en <i>si</i> menor (cc. 1-5)	248
Ejemplo 4-40	<i>Seis sonatas para orquesta</i> , «Sonata VI» (cc. 1-5)	248
Ejemplo 5-1	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , primer mov. (cc. 1-8)	254
Ejemplo 5-2	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , primer mov. (cc. 39-43)	254
Ejemplo 5-3	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , segundo mov. (cc. 1-15)	256
Ejemplo 5-4	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , tercer mov. (cc. 1-10)	258
Ejemplo 5-5	<i>Concierto para instrumentos de arco</i> , tercer mov. (cc. 187-202)	260
Ejemplo 5-6	<i>Hemeroscopium</i> . Tema A (cc. 1-18), Tema B ¹ (cc. 157-170) y Tema B ² (cc. 307-322)	263
Ejemplo 5-7	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 1-8)	264
Ejemplo 5-8	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 157-161)	266
Ejemplo 5-9	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 194-197)	268
Ejemplo 5-10	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 307-313)	270
Ejemplo 5-11	<i>Celibidachiana</i> (cc. 1-8)	274
Ejemplo 5-12	<i>Celibidachiana</i> (cc. 70-72)	276

Ejemplo 5-13	<i>Celibidachiana</i> (cc. 272-275)	278
Ejemplo 5-14	<i>Celibidachiana</i> (cc. 345-349)	280
Ejemplo 5-15	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Danza del camino» (cc. 9-16)	282
Ejemplo 5-16	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Canción de la noche blanca» (cc. 63-69)	284
Ejemplo 5-17	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Canción de la búsqueda» (cc. 1-6)	286
Ejemplo 5-18	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Danza del amor soñado» (cc. 1-5)	288
Ejemplo 5-19	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Canción del encuentro» (cc. 1-8)	290
Ejemplo 5-20	<i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , «Danza de la plenitud» (cc. 1-8) ...	292
Ejemplo 6-1	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 1-9)	298
Ejemplo 6-2	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 48-53)	299
Ejemplo 6-3	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 105-111)	299
Ejemplo 6-4	<i>Hemeroscopium</i> (cc. 545-549)	299
Ejemplo 6-5	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 158-161)	301
Ejemplo 6-6	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 246-253)	301
Ejemplo 6-7	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 342-351)	303
Ejemplo 6-8	<i>Cantos de pleamar</i> (cc. 367-368)	303
Ejemplo 6-9	Motivo inicial de tres notas de <i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i>	306
Ejemplo 6-10	Sistema cromático-alfabético utilizado en <i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i>	306
Ejemplo 6-11	<i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i> (cc. 1-12). Reducción orquestal	308
Ejemplo 6-12	<i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i> (cc. 65-89). Flauta I	310
Ejemplo 6-13	<i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i> (cc. 108-117). Maderas, piano y xilófono	310
Ejemplo 6-14	<i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i> (cc. 117-120). Reducción orquestal	310
Ejemplo 6-15	<i>Alhambra</i> (cc. 1-5)	313
Ejemplo 6-16	<i>Alhambra</i> (cc. 98-102)	314
Ejemplo 6-17	<i>Alhambra</i> (cc. 278-283)	316
Ejemplo 6-18	<i>Alhambra</i> (cc. 473-478)	318
Ejemplo 6-19	<i>Alhambra</i> (cc. 694-699)	320
Ejemplo 6-20	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 1-8)	325
Ejemplo 6-21	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 34-39)	325
Ejemplo 6-22	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 274-279). Motivo de flautas y oboes	327
Ejemplo 6-23	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 360-377). Tema del corno inglés	327
Ejemplo 6-24	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 455-459). Reducción orquestal	327

Ejemplo 6-25	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 536-547)	329
Ejemplo 6-26	<i>El Mar de las Calmas</i> (cc. 595-612). 3 trompetas, 4 trompas y corno inglés	329
Ejemplo 6-27	<i>Tres escenas del ballet «La gitanilla», «Danza de los dos caminos»</i> (cc. 1-8)	334
Ejemplo 6-28	<i>Tres escenas del ballet «La gitanilla», «Ceremonial del trigo y del agua»</i> (cc. 1-8)	338
Ejemplo 7-1	<i>Memorandum</i> , primer mov. (cc. 1-6)	344
Ejemplo 7-2	<i>Memorandum</i> , segundo mov. (cc. 1-4)	346
Ejemplo 7-3	<i>Memorandum</i> , tercer mov. (cc. 157-162)	349
Ejemplo 7-4	<i>Alba de soledades</i> (cc. 1-10). Versión original para violín y guitarra ...	354
Ejemplo 7-5	<i>Alba de soledades</i> (cc. 1-6)	354
Ejemplo 7-6	<i>Alba de soledades</i> (cc. 205-210)	356
Ejemplo 7-7	<i>Alba de soledades</i> (cc. 226-232)	356
Ejemplo 7-8	<i>Alba de soledades</i> (cc. 294-297)	358
Ejemplo 7-9	<i>Lumen</i> (cc. 1-9)	362
Ejemplo 7-10	<i>Lumen</i> (cc. 108-114)	364
Ejemplo 7-11	<i>Lumen</i> (cc. 359-363)	366
Ejemplo 7-12	<i>Lumen</i> (cc. 448-455)	368
Ejemplo 7-13	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 1-49)	372
Ejemplo 7-14	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 208-210)	374
Ejemplo 7-15	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 267-270)	374
Ejemplo 7-16	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 501-505)	376
Ejemplo 7-17	<i>Variaciones concertantes</i> (cc. 655-658)	378

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1-1	Estructura de <i>Nocturnos de la Antequeruela</i>	81
Tabla 1-2	Estructura del <i>Concierto de la Malvarrosa</i>	82
Tabla 1-3	Estructura paradigmática del <i>Concierto de la Malvarrosa</i> , basada en las secciones de la obra	83
Tabla 5-1	Estructura del <i>Concierto para instrumentos de arco</i> , primer mov.	252
Tabla 5-2	Estructura paradigmática del primer mov. del <i>Concierto para instrumentos de arco</i>	256
Tabla 5-3	Estructura del <i>Concierto para instrumentos de arco</i> , segundo mov.	257
Tabla 5-4	Estructura del <i>Concierto para instrumentos de arco</i> , tercer mov.	258
Tabla 5-5	Estructura de <i>Hemeroscopium</i>	262
Tabla 5-6	Estructura de <i>Celibidachiana</i>	272
Tabla 5-7	Estructura paradigmática de <i>Celibidachiana</i>	279
Tabla 5-8	Estructura de «Danza del camino»	282
Tabla 5-9	Estructura de «Canción de la noche blanca»	284
Tabla 5-10	Estructura de «Canción de la búsqueda»	286
Tabla 5-11	Estructura de «Danza del amor soñado»	288
Tabla 5-12	Estructura de «Canción del encuentro»	290
Tabla 5-13	Estructura de «Danza de la plenitud»	292
Tabla 6-1	Estructura de <i>Cantos de pleamar</i>	296
Tabla 6-2	Estructura paradigmática de <i>Cantos de pleamar</i> , basada en las secciones de la obra	302
Tabla 6-3	Estructura paradigmática de <i>Cantos de pleamar</i>	304
Tabla 6-4	Estructura de <i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i>	306
Tabla 6-5	Estructura de <i>Alhambra</i>	312
Tabla 6-6	Estructura paradigmática de <i>Alhambra</i> a partir del periodo 10	319
Tabla 6-7	Estructura de <i>El Mar de las Calmas</i>	322
Tabla 6-8	Estructura de «Danza de los dos caminos»	332
Tabla 6-9	Estructura de «Adagio gitano»	336
Tabla 6-10	Estructura de «Ceremonial del trigo y del agua»	336

Tabla 7-1	Estructura de <i>Memorandum</i> , primer mov.	342
Tabla 7-2	Estructura de <i>Memorandum</i> , segundo mov.	346
Tabla 7-3	Estructura de <i>Memorandum</i> , tercer mov.	347
Tabla 7-4	Estructura paradigmática del tercer mov. de <i>Memorandum</i>	347
Tabla 7-5	Estructura de <i>Alba de soledades</i>	352
Tabla 7-6	Estructura de <i>Lumen</i>	360
Tabla 7-7	Estructura de <i>Variaciones concertantes</i>	370

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 5-1	Forma de onda de <i>Hemeroscopium</i>	269
Gráfico 5-2	Forma de onda de <i>Celibidachiana</i>	279
Gráfico 6-1	Forma de onda de <i>Cantos de pleamar</i>	304
Gráfico 6-2	Forma de onda de <i>El Mar de las Calmas</i>	330
Gráfico 7-1	Forma de onda de <i>Memorandum</i>	350
Gráfico 7-2	Forma de onda de <i>Alba de Soledades</i>	357

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1	Grupo Nueva Música (Madrid, 1958)	58
Ilustración 2	Ensayo del <i>Cántico de «La Pietà»</i> (Auditorio Nacional de Música, 1990)	58
Ilustración 3	Estreno del ballet <i>La gitanilla</i> (Teatro de la Zarzuela, 1996)	58
Ilustración 4	Ensayo de <i>Divinas palabras</i> (Teatro Real, 1997)	60
Ilustración 5	Estreno de <i>Divinas palabras</i> (Teatro Real, 1997)	60
Ilustración 6	Entrega de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes por SS.MM. los Reyes de España (Santiago de Compostela, 1999)	60
Ilustración 7	Ensayo con la Orquesta Filarmónica de Málaga (2001)	62
Ilustración 8	Acto de investidura como doctor <i>honoris causa</i> por la UCM (2003) ...	62
Ilustración 9	L Curso universitario internacional de música española «Música en Compostela» (2007)	62
Ilustración 10	Antón García Abril en su estudio (2018)	64
Ilustración 11	Ensayando con Ainhoa Arteta la cantata de <i>Divinas palabras</i> (2018) ...	64
Ilustración 12	Ensayo de <i>Lurkentak</i> con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (2018)	64
Ilustración 13	Antón García Abril en el estudio de grabación (Madrid, 1974)	102

ÍNDICE ONOMÁSTICO*

- Abbate, Carolyn 35n, 383n, 410
- Achúcarro Arisqueta, Joaquín 56n
- Adler, Samuel 146, 148, 150, 151, 409
- Agawu, Victor Kofi 35n, 39, 40, 41, 42, 43n, 44, 67, 68, 78, 85, 383, 384, 385, 389, 392, 409
- Agrippa, Marcus Vipsanius 97
- Aguirre Egaña, José María 95
- Albaladejo Mayordomo, Tomás 36n, 410
- Albéniz y Pascual, Isaac 173, 175, 176, 178, 179, 401, 409
- Alberti Merello, Rafael 59, 95, 396
- Almén, Byron 35n
- Alonso Bernaola, Carmelo 21, 56, 100, 279n, 396, 402
- Alonso Gómez, Miguel 56
- Alonso Pérez, Silvia 390n, 410
- Angstadt, Michel 381n, 410
- Angulo Sepúlveda, Manuel 26
- Arteta Ibarrolaburu, Ainhoa 64, 66n
- Asís, San Francisco de 24, 57, 95, 406
- Bach, Johann Sebastian 73
- Bajtin, Mijail 205
- Balboa Rodríguez, Manuel 405
- Ballet Nacional de España (BNE) 59, 61, 231, 281, 331
- Barce Benito, Ramón 21, 26, 56, 58
- Barthes, Roland 205n
- Bartók, Béla 41, 187, 189, 251, 371n
- Bayo Jiménez, María Josefina 402
- Bécquer, Gustavo Adolfo 95
- Bennett, Rodney 281n
- Berg, Alban 142n
- Berganza Vargas, Teresa 62, 65n
- Berio, Luciano 225, 233n
- Bischof, Rainer 305n
- Bitetti, Ernesto 125
- Blancafort París, Alberto 26, 56, 58
- Blanquer Ponsoda, Amando 26
- Blume, Friedrich 403
- Boccherini, Luigi 17, 59, 96, 233, 235
- Borbón y Grecia, Cristina de 60
- Borbón y Grecia, Felipe de [Príncipe de Asturias] 60
- Borbón y Sajonia, Gabriel de 237n
- Bravo, Julio 398
- Bravo López, Daniel 175n, 410
- Brill, Daniel Edward 29, 407
- Caballé Folch, Montserrat 58
- Cabanillas Enríquez, Ramón 95

* En este índice incluimos también los nombres de orquestas, agrupaciones corales y compañías de danza. La letra «n» después del número de página indica que la referencia se encuentra en nota a pie de página.

- Cabañas Alamán, Fernando Juan 19, 20n, 25, 97n, 99n, 120, 121n, 124, 251n, 403, 404
- Calés Otero, Francisco 56
- Camus García, Mario 101
- Carbó Montaner, Claudio 28, 407
- Carlos III 237n
- Carlos V 311
- Carmona Barguilla, Luis Miguel 101n, 403
- Carra Fernández, Manuel 26, 56, 58, 62
- Casares Rodicio, Emilio 403
- Casas Blanco, Álvaro de las 65, 95
- Castells, Carme 68n, 108n, 409
- Castillo Navarro-Aguilera, Manuel 26
- Castro, Rosalía de 65, 95
- Ceccato, Aldo 402
- Celibidache, Sergiu 59, 271, 396
- Cernuda Bidón, Luis 95
- Cervantes Saavedra, Miguel de 61, 96, 281, 289, 331
- César Augusto 97
- Charles Soler, Agustín 21, 22n, 24, 126, 138, 187, 206n, 405, 406
- Chávez y Ramírez, Carlos 125
- Clark, Walter Aaron 175, 409
- Copland, Aaron 68
- Coronas Valle, Paula 22, 24, 28, 404, 407
- Corostola Picabea, Pedro 58
- Cunqueiro Mora, Álvaro 95
- Cureses de la Vega, Marta 25, 403
- Debussy, Achille-Claude 164
- Diego Cendoya, Gerardo 95
- Domingo Embil, Plácido 60, 63
- Egido García, Inmaculada 60, 63
- Elliott, John Huxtable 62, 65n
- Ember Téllez-Girón, Fernando 26, 56, 58
- Encinar, José Ramón 279n, 402
- Esplá y Triay, Óscar 56
- Espriu i Castelló, Salvador 95
- Estorellas, Gabriel 120, 215n, 401
- Estébanez Calderón, Demetrio 36n, 38n, 79n, 163n, 205n, 410
- Falla y Matheu, Manuel de 61, 88, 96, 98, 111, 112, 133, 173n, 179, 181, 211, 223, 225, 227, 315, 332, 405, 409
- Fatás Cabeza, Jaime Mauricio 146n, 409
- Fernández-Cid de Temes, Antonio 25, 26n, 396, 403, 405, 406
- Fernández de la Cuesta González, Ismael 24, 406
- Fernández Guerra, Jorge 251n, 409
- Fernández Marín, Lola 173n, 409
- Fernández Prieto, Celia 206n, 410
- Ferreiro Míguez, Celso Emilio 95
- Finscher, Ludwig 403
- Forradellas Figueras, Joaquín 38n, 42n, 83n, 85n, 411
- Fraile Prieto, Teresa 405
- Franco Manera, Enrique 56, 58, 405
- Frazzi, Vito 56
- Frühbeck de Burgos, Rafael 63, 117, 237n, 251n, 269n, 304n, 305, 307, 311, 401
- Fubini, Enrico 35, 70, 409
- Gala Velasco, Antonio 65, 95, 98

- Galán, Ilia [Javier Díez Galán] 398
- Gallego Gallego, Antonio 27, 403
- Gan Quesada, Germán 27, 403
- García-Abril Ruiz, Adriana 9, 125
- García-Abril Ruiz, Águeda 122, 125
- García-Abril Ruiz, Antón 97, 125
- García-Abril Ruiz, Áurea 122, 125
- García Asensio, Enrique 261, 271, 401, 402
- García del Busto, José Luis 97n, 404, 409
- García Laborda, José María 24, 398, 406
- García Lorca, Federico 57, 88, 94
- García Navarro, Luis Antonio 58, 402
- García Nieto, José 95
- García Román, José 359n
- Genette, Gérard 36, 43, 44n, 79, 205, 206, 209, 410
- Gómez García, Julio 56
- Gómez Martínez, Miguel Ángel 66n, 341n, 350n, 402
- González Hernández, Guillermo 402
- González Muñiz, Ángel 95
- González Lapuente, Alberto 19, 27n, 403, 404
- Granero, José [José Greller Friesel] 58, 331
- Grau, Eduardo 107n, 410
- Greco, Lola [Dolores Greco Arroyo] 58
- Greene, Graham 281
- Guerrero Torres, Jacinto 207, 208
- Guibert Vara del Rey, Álvaro 117n, 398
- Guinjoan Gispert, Joan 21
- Guridi Bidaola, Jesús 56
- Halffter Jiménez-Encina, Cristóbal 21, 26, 56, 58, 341n, 402, 406
- Halffter Escriche, Ernesto 225
- Halffter Escriche, Rodolfo 233n
- Halstead, Peter 95
- Harth-Bedoya, Miguel 225n
- Harvey, Jonathan 68n, 93, 108, 109, 123, 125n, 409
- Hatten, Robert 35n
- Hernández Ruiz, Javier 21, 100n, 101n, 404
- Hierro Real, José 95
- Jiménez Mantecón, Juan Ramón 94, 95
- Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) 402
- Juan Carlos I de España 60, 63n
- Kalmar, Carlos 361n, 371n
- Kristeva, Julia 205n
- Kochanski, Paul 225
- Kovacic, Ernst 401
- Lahoz, Gonzalo 73n, 110n, 398
- La Motte, Diether de 131n, 409
- LaRue, Jan 142, 381, 409
- Lavagnino, Angelo Francesco 56, 101
- Lazaga Sabater, Pedro 100
- Leaper, Adrian 331n
- León Delestal, José 59, 95
- Levine, Jesse 281n
- Ligorio, Daniel 402
- Liszt, Franz 41
- Lolo Herranz, Begoña 9

- López Cano, Rubén 38, 39n, 409
- López Díaz, Aurora 401
- Lorca, Alberto [Albretch Nicols van Aerssen] 233
- Lozano Martínez, Juan Ignacio 406
- Machado Ruiz, Antonio 94, 95, 121, 211
- Madariaga y Rojo, Salvador de 94
- Maestro Mateo 99
- Mahler, Gustav 41
- Manzano, Carlos 44n, 410
- Mañas Navascués, Alfredo 95
- Marchese, Angelo 38n, 42n, 83n, 85n, 411
- Marco Aragón, Tomás 21, 26, 205, 215, 279n, 305n, 402, 403, 405, 409
- Maréchal, Maurice 225
- Mariemma [Guillermina Martínez Cabrejas] 96, 233
- Márquez, Antonio [Antonio García Santillana] 58
- Martí Pérez, José 235n
- Martín, Chiky 401
- Martín, Esther 386n, 391n, 398
- Martín Félez, David 405
- Martín, Iván 402
- Martínez Seco, Aurelio 398
- Mateos Moreno, Daniel 69n, 90n, 112n, 115n, 119n, 127n, 398
- Messiaen, Olivier 175, 197, 300, 410
- Meyer, Leonard B. 67, 75, 78, 79n, 381, 382, 410
- Miguel Ángel [Michelangelo Buonarroti] 98
- Miró Romero, Pilar 101, 102
- Mompou i Dencausse, Frederic 206, 207, 208, 401
- Monelle, Raymond 35n
- Morales, Leonel 401
- Moreno-Buendía, Manuel 26, 56, 58
- Moreno Torroba, Federico 56
- Mørk, Truls 225
- Mozart, Wolfgang Amadeus 395
- Muelas y Pérez de Santa Coloma, Federico 94
- Muneta Martínez de Morentín, Jesús María 405, 406
- Narros Barrios, Miguel 58
- Nattiez, Jean-Jacques 35, 44, 383, 384, 385, 390, 410
- Nieva, Francisco 63, 95
- Nommick, Yvan 9, 25, 76, 209, 384n, 403, 410
- Olarte Martínez, Matilde 398, 405
- Olite, Juan Carlos 406
- Oliva Báez, Héctor 29, 62, 63n, 129n, 406, 407
- Oliva Soulard, Carla 9
- Orán Cury, María 401, 402
- Orfeón Donostiarra 61
- Orquesta de la Radio Noruega 225n
- Orquesta Filarmonía 351n
- Orquesta Filarmónica de Málaga (OFM) 20, 62, 66, 359, 401, 402, 404
- Orquesta Nacional de España (ONE) 59, 271
- Orquesta Sinfónica de Asturias 233n

- Orquesta Sinfónica de Bilbao 251n
- Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG) 295n
- Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM) 63, 65, 215n, 237n, 341, 342, 350n, 396, 401, 402
- Orquesta Sinfónica de Radio Berlín [Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin] 63, 97, 117, 269n, 304n, 305n, 311, 401
- Orquesta Sinfónica de RTVE 66, 261, 311, 331n, 361, 371
- Orquesta Sinfónica de Tenerife (OST) 321n, 330n, 402
- Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA) 281n
- Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) 63, 64
- Osa Martínez, Pascual 351n
- Pablo Costales, Luis de 21, 26, 56, 58, 279n, 305n, 341n, 359n, 402
- Pablo Pérez, Víctor 233n, 321n, 330n, 402
- Padrol Escolies, Joan 101n, 398, 404, 410
- Palacios Sanz, José Ignacio 24, 405, 406
- Palau Boix, Manuel 56, 233n
- Palomo, Lorenzo 305n
- Pascall, Robert 382, 410
- Pastor Comín, Juan José 406
- Pedrell Sabaté, Felipe 211, 212n, 401
- Penderecki, Krzysztof 55n, 341n
- Peña Sánchez, Francisco 405
- Pérez de Aranda, Carlos Guillermo 35n, 70n, 409
- Pérez de Arteaga, José Luis 398
- Pérez Rubio, Pablo 21, 100n, 101n, 404
- Peris Lacasa, José 56, 305n, 307
- Petrassi, Goffredo 57, 70, 97
- Picasso, Pablo 99, 114
- Plaza, José Carlos 60
- Polo, Asier 402
- Presas Villalba, Adela 76n, 410
- Prieto López, Claudio 233n, 305n, 359n, 402
- Purroy Chicot, Pedro 142n, 381n, 409
- Querol Roso, Leopoldo 395
- Ratner, Leonard G. 35n, 40, 410
- Ravel, Maurice 176, 177, 401
- Real Filharmonía de Galicia (RFG) 66, 120, 357n, 369, 402
- Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS) 279n, 402
- Ridruejo Jiménez, Dionisio 95
- Rioja Vázquez, Eusebio 88n, 125n, 181n, 395
- Rodilla Tortajada, José Miguel 311n
- Rodrigo, María Soledad 70n, 72n, 73n, 92n, 112n, 115n, 127n, 164n, 387n, 390n, 398
- Rodrigo Vidre, Joaquín 396
- Rodríguez Cerdán, David 92, 93n, 94n, 102n, 119n, 123n, 137n, 398
- Rodríguez de la Fuente, Félix 102
- Rodríguez López, Mercedes 9
- Rodríguez, María Antonia 401
- Romano Haces, Luis 131n, 409
- Romero Serrano, Marina 95

- Ros Marbà, Antoni 60, 63, 357n, 369, 401, 402
- Rosales Camacho, Luis 95
- Rubio Calzón, Samuel 237, 239, 241n, 401
- Ruiz Coca, Fernando 56, 251
- Ruiz García, Áurea 9, 57, 124, 125, 397
- Ruiz Tarazona, Andrés 23, 71n, 77n, 96, 111, 114n, 115n, 116, 118n, 136n, 147n, 164n, 404
- Ruzicka, Peter 341n
- Sadie, Stanley 382n, 403, 410
- Sánchez de Andrés, Leticia 76n, 410
- Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael 24, 407
- Sánchez Verdú, José María 341n
- Scarlatti, Domenico 235n, 237
- Schönberg, Arnold 142n
- Segovia Torres, Andrés 395
- Sestelo Longueira, Esther 23, 24n, 25, 27, 28n, 163, 404, 407, 408
- Silles, Paul 175n, 409
- Sofía de Grecia 60
- Soler y Ramos, Antonio 17, 59, 96, 233, 235n, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 246, 248, 401
- Soler i Sardà, Josep 21
- Sopeña Ibáñez, Federico 25, 404
- Soria, Yanira 29, 408
- Soriano, Juan Carlos 399
- Sor Montadas, Fernando 215, 217
- Sorolla y Bastida, Joaquín 99
- Soulard Rodríguez, Myriam 9, 62
- Stravinski, Igor 40n, 107, 114, 133, 134, 138, 139n, 164, 187, 189, 251, 386, 410
- Tarasti, Eero 35n
- Temes Rodríguez, José Luis 359n
- Todorov, Tzvetan 36
- Trujillo Hervás, Elena 407
- Turina Pérez, Joaquín 112, 120, 121, 225, 409
- Turina de Santos, José Luis 67n, 341n, 359n, 402, 410
- Unamuno y Jugo, Miguel de 94
- Ungría, Alfonso 281n
- Urrero Peña, Guzmán 396
- Valle-Inclán, Ramón María del 24, 59, 95, 407
- Valls Gorina, Manuel 101n, 410
- Van Kempen, Paul 56
- Vela Lafuente, Luisa 225
- Vesga Naranjo, Catalina 408
- Vicent, Josep 402
- Villalba Sebastián, Juan 407
- Villa Rojo, Jesús 405
- Villegas, Silvia 40n, 67n, 385n, 409
- Viñas Piquer, David 34n, 37n, 411
- Viñuela Suárez, Eduardo 405
- Vives Roig, Amadeo 96, 233
- Yepes, Narciso 396

Zaldívar Gracia, Álvaro 20, 24, 359, 404,
405, 407

Zaldívar Gracia, Ana Pilar 404

Zárate Rodríguez, José 29, 408

Zumalave Caneda, Maximino 295n

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	7
AGRADECIMIENTOS	9
CONSIDERACIONES PRELIMINARES	11
 INTRODUCCIÓN	 15
Planteamiento del tema	17
Estado de la cuestión	18
Hipótesis	29
Objetivos científicos	30
Metodología	31
Marco teórico	33
Enfoque semiótico musical	33
Enfoque retórico musical	36
Criterios de análisis	39
El análisis paradigmático	44
Estructura de la tesis	50
 CAPÍTULO 1. Contexto estético-artístico y cultural en la música orquestal	 53
1.1 Las obras para orquesta	55
1.1.1 Etapa de formación y primeras obras	56
1.1.2 Consolidación de un lenguaje propio	59
1.1.3 Nuevas formas de expresión	63
1.1.4 Hacia la plenitud de un lenguaje	65
1.2 La música como lenguaje en la estética de García Abril	67
1.3 Estrategias discursivas en las obras orquestales	75
1.3.1 El problema de la forma	75
1.3.2 Discurso y narratividad musical	78
1.3.3 Funciones estructurales en el discurso	83
1.4 Identidad cultural en la música de García Abril	87

1.4.1 Música e interacción con las artes	93
CAPÍTULO 2. La técnica y el estilo en las obras orquestales	105
2.1 Técnica e intuición en el proceso creativo	107
2.1.1 El proceso creativo	113
2.1.2 Fuentes de inspiración principales	118
2.2 El contexto armónico	125
2.3 El contexto melódico	138
2.4 Orquestación y tímbrica	146
CAPÍTULO 3. Clasificación de <i>topoi</i> en las obras orquestales	161
3.1 Relación de <i>topoi</i> individuales	163
3.2 Estilos melódicos	165
3.2.1 Estilo de canción	165
3.2.2 Estilo polimelódico	167
3.2.3 Cántico	169
3.2.4 Estilo recitativo	171
3.2.5 Estilo de copla	173
3.2.6 Estilo melismático	179
3.2.7 Estilo imitativo	183
3.3 Otros elementos de estilo	185
3.3.1 Estilo de danza	187
3.3.2 Cadencia andaluza	189
3.3.3 Pedal	193
3.3.4 Bajo <i>ostinato</i>	195
3.3.5 <i>Cadenza</i>	199
3.3.6 Coral	201
CAPÍTULO 4. Prácticas hiperestéticas en la música orquestal	203
4.1 Prácticas de derivación musical	205
4.2 La intertextualidad	209
4.3 Música sobre música	215
4.3.1 <i>Homenaje a Sor</i> , para guitarra y orquesta (1978)	215

4.3.2 <i>Variaciones sobre las Siete canciones populares de Manuel de Falla</i> , para violonchelo y orquesta (2015, rev. 2017)	223
4.4 Transcripciones orquestales	231
4.4.1 <i>Introducción y fandango</i> (1984)	233
4.4.2 <i>Seis sonatas para orquesta</i> (1984)	237
CAPÍTULO 5. Análisis de la obra orquestal I	249
5.1 <i>Concierto para instrumentos de arco</i> (1962)	251
5.2 <i>Hemeroscopium</i> , para orquesta (1972, rev. 1995)	261
5.3 <i>Celibidachiana</i> , concierto para orquesta (1982)	271
5.4 <i>Canciones y danzas para Dulcinea</i> , suite para orquesta (1985)	281
CAPÍTULO 6. Análisis de la obra orquestal II	293
6.1 <i>Cantos de pleamar</i> , para orquesta de cuerda (1993)	295
6.2 <i>FdB 65 «Carta a un amigo»</i> , para orquesta (1998)	305
6.3 <i>Alhambra</i> , para orquesta (1998, rev. 2002)	311
6.4 <i>El Mar de las Calmas</i> , para orquesta (2000)	321
6.5 <i>Tres escenas del ballet «La gitanilla»</i> , para orquesta (2003)	331
CAPÍTULO 7. Análisis de la obra orquestal III	339
7.1 <i>Memorandum</i> , concierto para orquesta (2004)	341
7.2 <i>Alba de soledades</i> , para orquesta (2006, rev. 2010)	351
7.3 <i>Lumen</i> , para orquesta (2008, rev. 2013)	359
7.4 <i>Variaciones concertantes</i> , para orquesta (2010, rev. 2013)	369
CONCLUSIONES	379
Análisis del estilo y eficacia de la metodología	381
Lenguaje y técnica compositiva	386
Estructura y discurso musical	389
Aportaciones de la tesis	391
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	393
Fuentes	395

1. Escritos del compositor	395
2. Notas del compositor sobre obras propias	397
3. Entrevistas en monografías	398
4. Entrevistas en publicaciones periódicas	398
5. Partituras	399
5.1 Obras del compositor	399
5.2 Otras partituras	401
6. Discografía y grabaciones inéditas	401
Bibliografía sobre Antón García Abril	403
1. Referencias en diccionarios de música	403
2. Referencias en libros de historia de la música	403
3. Monografías	404
4. Artículos en monografías	405
5. Artículos en publicaciones periódicas	406
6. Tesis doctorales y trabajos de investigación	407
Bibliografía general	409
1. Bibliografía musical	409
2. Bibliografía literaria	410
ÍNDICES	413
Índice de obras de Antón García Abril	415
Índice de obras de otros compositores	419
Índice de obras audiovisuales	420
Índice de ejemplos	421
Índice de tablas	428
Índice de gráficos	429
Índice de ilustraciones	430
Índice onomástico	431
Índice general	439